THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
**M 123.1 vol. 10, 11.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lachroniquemusic757610pari

LA
CHRONIQUE
MUSICALE

LA

CHRONIQUE MUSICALE

Revue bi-mensuelle

DE L'ART ANCIEN & MODERNE

Directeur : ARTHUR HEULHARD

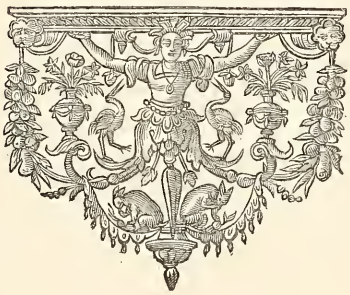
TROISIÈME ANNÉE

TOME X

OCTOBRE — NOVEMBRE — DÉCEMBRE

1875

1876



PARIS

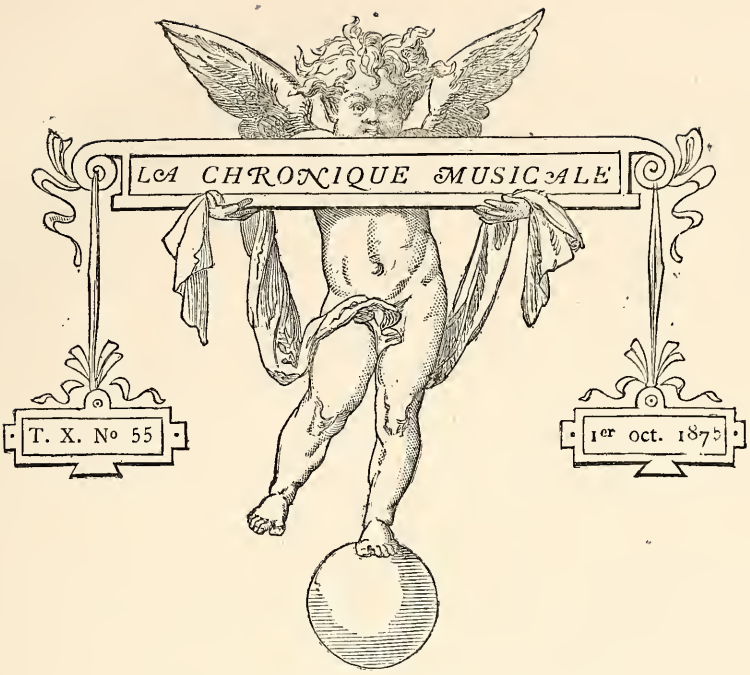
ADMINISTRATION ET REDACTION

87, RUE TAITBOUT, 87

1875

* M. 123. 1. Vol 10
* Allen A. Brown
Aug 14. 1894

10 v.



UN ABBÉ A L'OPÉRA

Ce titre n'est nullement une épigramme. Il indique seulement un des côtés d'une intéressante question d'histoire littéraire très peu connue, ou plutôt mal connue, et par conséquent méconnue, ce qui est pis encore; nous voulons parler du rôle du clergé dans la poésie lyrique, le libretto, comme on dit en Italie, où divers ecclésiastiques — en tête desquels Métastase — se firent une grande renommée. En ce genre, on n'a compté chez nous qu'un abbé vraiment digne d'être cité, mais son nom est resté chargé d'un ridicule qu'il était certes loin de mériter, ainsi que le prouve l'étude de sa vie, de son caractère et de ses ouvrages. Mais, auparavant, quelques réflexions sur le rôle du clergé dans les choses de théâtre méritent de

servir de préface à ce travail à la fois philosophique et littéraire, et qui vient résoudre une question de la plus haute importance.

Né dans l'Église, abrité d'abord sous la voûte même de ses temples, le théâtre, institution essentiellement religieuse dès son origine, a compté ses premiers auteurs et aussi ses premiers acteurs parmi les membres du clergé. Les *mystères* du moyen âge, sortes de pièces édifiantes empruntées à l'ancien et au nouveau Testaments, et dans lesquelles le drame, la comédie et l'opéra se fondaient en un ensemble non dépourvu de majesté, sont là pour attester toute la vérité de notre assertion.

Ne nous étonnons donc pas de voir, par la suite — jusqu'à la première moitié du dix-huitième siècle au moins, — un grand nombre de membres du clergé, depuis des cardinaux jusqu'à de simples abbés, écrire des pièces de théâtre ou en faire représenter sur des scènes dressées par leurs soins et souvent même à leurs frais.

Pour ne citer que quelques exemples de ce fait, à l'étranger d'abord, — en Espagne, Calderon et Lope de Vega, tous deux prêtres et chanoines, ont laissé un nom à jamais illustre dans l'histoire de l'art dramatique de leur pays. Leurs pièces étaient représentées après révision du saint Office, ce tribunal aussi éclairé que vraiment libéral, en dépit de toutes les erreurs, de tous les mensonges et de toutes les calomnies dont on a essayé de charger sa mémoire.

En Italie et en Autriche, l'illustre Métastase — après le cardinal Bibiena et plusieurs autres princes de l'Église — éleva la tragédie et l'opéra à leur apogée et mérita les éloges du pieux et savant pape Benoît XIV.

Chez nous, Richelieu et Mazarin, tous deux cardinaux, imprimèrent, au dix-septième siècle, un mouvement nouveau, large et fécond au théâtre national. Mazarin dota la France d'un spectacle magique, l'Opéra; et un prêtre, l'abbé Perrin, écrivit les premiers libretti, — *Orphée, Ariane, Pomone*, etc.

Parmi les ecclésiastiques qui, à l'exemple des abbés d'Aubignac, Abeille, Boyer, Genest, d'Allainval, Le Blanc, etc., illustrèrent de leurs œuvres et de leurs succès les diverses scènes de Paris, il faut citer, en première ligne, l'abbé Pellegrin, à la fois auteur de tragédies, de comédies, de vaudevilles et d'opéras, entre lesquels : *Pélopée*, *le Nouveau monde* et *Jephté* peuvent être considérés comme d'excellents ouvrages dont l'étude doit tirer le nom de leur auteur d'un injuste oubli, pour la plupart des lecteurs, ou d'un ridicule immérité, pour quelques esprits encore sous le coup d'une épigramme de mauvais goût.

L'Opéra est particulièrement le genre dans lequel l'abbé Pellegrin a le mieux réussi, en combinant heureusement les beautés de la poésie avec

les exigences de la musique, et l'on peut dire en toute vérité que si nul n'a surpassé Quinault, nul aussi ne l'a suivi de plus près, avec Roy et peut-être même avant Roy, que Pellegrin dans *Jephté* et *Hippolyte et Aricie.*

Pellegrin a eu, de plus, l'honneur d'inaugurer un genre que Quinault n'avait pas même soupçonné, le genre sacré : il y a eu depuis des imitateurs mais pas un rival, pas même un digne émule non-seulement en France, mais encore à l'étranger. Il existe en effet un abîme immense entre *Jephté* et le *Joseph* d'Alexandre Duval, qui, sans la belle musique de Méhul, ne fût pas arrivé jusqu'à nous. Nous ne mentionnerons que pour mémoire *l'Enfant prodigue,* de M. Scribe, caricature presque sacrilége d'une des plus touchantes pages de la Bible et dont la représentation a fait aussi peu d'honneur au librettiste qu'au musicien, auteur de partitions remarquables telles que *la Muette de Portici*, *le Maçon, le Domino noir* et bien d'autres encore.

L'analyse des œuvres les plus remarquables de l'abbé Pellegrin en ce genre difficile, auquel on n'a pas encore rendu toute la justice qui lui est due, va montrer comment notre poète avait compris et réalisé l'idéal de la tragédie lyrique et aussi quelles études ce genre, éminemment littéraire et poétique (quoi que l'on en dise), nécessite, pour y réussir à l'égal de Quinault, de La Mothe, de Roy, de Gentil Bernard, enfin de l'écrivain même dont on va lire la vie et connaître les œuvres.

Un mot d'abord de l'épigramme, qui résume en deux vers, pour le public quelque peu lettré, la biographie et les productions de l'abbé Pellegrin :

Il dînait de l'autel et soupait du théâtre,
Le matin catholique et le soir idolâtre.

Et l'on s'empresse de s'écrier : « C'est bien là le trait de Voltaire ! »

Or, Voltaire — qui a pas mal de méchancetés très légitimement acquises à son actif, — n'a rien à voir dans celle-ci dont l'auteur est un poète obscur, Charles Renay ; son nom est tout ce qu'on sait de sa biographie ; une épitaphe en épigramme, tout ce que l'on connaît de ses œuvres : c'est peu sans doute, et cependant ça été assez pour ensevelir le pauvre abbé dans le ridicule...

Simon-Joseph Pellegrin naquit à Marseille en 1663. Son père, conseiller au siége de cette ville, le fit entrer fort jeune dans l'ordre des Servites, et il demeura assez longtemps parmi ces religieux, à Moutiers, dans le diocèse de Riez. Puis, Pellegrin s'embarqua sur un vaisseau, en qua-

lité d'aumônier; et, après avoir fait deux courses (comme on disait alors), il revint en France en 1703 : il avait alors quarante ans.

A cette époque, il concourut pour le prix de poésie proposé par l'Académie française et le remporta, en 1704, par son *Epître sur le glorieux succès des armes de Sa Majesté*. Avec cette épître, il avait envoyé une ode qui balança quelque temps les suffrages, — de sorte qu'il fut rival de lui-même.

Des citations auront ici un double intérêt au point de vue du talent poétique de l'abbé et de l'actualité, hélas! douloureuse d'un sujet éminemment patriotique et bien glorieux, en 1703.

. . . . . Une seule campagne
Suffit pour réprimer l'orgueil de l'Allemagne.
D'une ombre de bonheur le Germain enivré
Se promettait partout un triomphe assuré,
Et déjà menaçant l'intrépide Bavière,
D'un torrent de soldats inondait la frontière.
Vains projets! tes guerriers, ton tonnerre à la main,
Jusqu'à ton allié vont s'ouvrir un chemin :
Au seul nom de Louis, les forêts s'éclaircissent,
Les rochers sont brisés et les monts s'aplanissent.
A ce terrible aspect les Germains éperdus
Abandonnent leurs forts vainement défendus.....
Tes nombreux escadrons dont l'Alsace est couverte
De Brisak assiégé leur annoncent la perte.....
Brisak est-il soumis? il faut prendre Landau :
A cueillir des lauriers tes mains sont toujours prêtes,
Et, pour hâter la paix, tu hâtas tes conquêtes.
Landau cède au vainqueur; ses superbes secours
Déjà sont dissipés ou livrés aux vautours,
Et tu dois aux efforts d'un reste de campagne
Un succès qui trois mois occupe l'Allemagne.....

Madame de Maintenon voulut voir l'auteur de l'épître et de l'ode, qui vint peu après à Paris. Pellegrin, ayant reçu de la marquise un accueil très gracieux, profita de cette circonstance pour la supplier de lui obtenir une dispense du pape et un bref de translation dans l'ordre de Cluni, ce qui lui fut accordé.

Fixé à Paris, sans aucune espèce de fortune et ayant à sa charge des parents très pauvres, l'abbé fut obligé, pour subsister, de travailler beaucoup et dans tous les genres; mais c'est à peine si ses nombreuses productions lui rapportaient de quoi subvenir à ses propres besoins et à ceux de sa famille.

En 1705, il publia des *Cantiques spirituels sur les points les plus*

importants de la religion, sur différents airs d'opéra, pour les dames de Saint-Cyr ; et la même année vit paraître du fécond abbé deux forts volumes in-8° ayant pour titre : *Histoire de l'ancien et du nouveau Testament mise en cantiques, sur les airs de l'opéra et des vaudevilles*; puis encore, les *Psaumes de David, en vers français, sur les plus beaux airs de Lulli, Lambert et Campra*, etc., etc., etc., environ un effectif de cinq cent mille vers (!), le tout aujourd'hui entièrement oublié, et avec juste raison, il faut le dire.

Ses *Noëls nouveaux* et ses *Cantiques pour les catéchismes et les missions* devinrent rapidement populaires dans les campagnes et dans les couvents de province, où on les chante encore.

Deux vers de Voltaire ont consacré le souvenir de ce succès; parlant des travaux des laboureurs, il dit :

Ils chantent cependant; leur voix fausse et rustique
Gaîment de Pellegrin détonne un vieux cantique.

Voici deux strophes d'une de ces poésies religieuses, dont l'accent particulièrement doux lui a valu de venir jusqu'à nous dans les divers recueils de cantiques les plus justement restés populaires:

AIR : Charmante Gabrielle.

Bel astre que j'adore,
Soleil qui luis pour moi,
C'est toi seul que j'implore,
Je veux n'aimer que toi ;
C'est ma plus chère envie,
Dans ce beau jour
Où je ne dois la vie
Qu'à ton amour.....

Sorti de l'esclavage
Où j'ai toujours été,
Je te veux en hommage
Offrir ma liberté.

C'est ma plus chère envie.....

De la poésie religieuse, Pellegrin passa au Théâtre-Français, où, sous le nom de La Serre, il donna, en 1705, sa première pièce, la tragédie de *Polydore*, suivie bientôt de la *Mort d'Ulysse* (1706), ouvrages que nous ne mentionnons que pour mémoire. *Polydore* eut du succès, dit-on.

Enfin, Pellegrin arrive à l'Opéra en 1713, où, sous le nom de La

Roque, directeur du *Mercure*, il fait représenter son premier ouvrage : *Médée et Jason*, tragédie lyrique en cinq actes, avec un prologue.

Cet opéra eut un grand succès, qui se soutint dans les cinq reprises que l'on en fit, — les deux premières, en 1713 ; la troisième, en 1727 ; la quatrième, en 1736, et la cinquième, en 1749.

On lit dans le *Mercure* du mois de juin 1727 :

« Cet opéra, qui fut condamné dès sa naissance à un oubli éternel, et qui ne surmonta qu'avec peine ce premier orage, n'en a point essuyé à cette dernière reprise. Les applaudissements ont été unanimes..... Quoique le poème soit assez long, il a paru trop court à la plupart des spectateurs. Le sujet, quoique des plus noirs, est devenu intéressant par la manière dont il est traité. »

Dans le premier acte, la scène (II) où Créuse veut détourner Jason de l'hymen qu'il projette avec elle est pleine d'intérêt.

Au deuxième acte, le songe de Créuse (scène Ire) est une heureuse inspiration bien rendue ; citons-en quelques vers :

A peine le sommeil vient me fermer les yeux,
Que j'entends gronder le tonnerre.
Un nuage s'entr'ouvre, et du plus haut des cieux,
Je vois un char brûlant descendre sur la terre.
Médée est dans ce char qui fait frémir les airs;
Ses yeux étincelants de rage
Sont plus ardents que les éclairs
Qu'on voit briller pendant l'orage.
palais de Créon soudain est enflammé;
Jason, par l'amour animé,
Cherche au travers des feux à s'ouvrir un passage;
Contre lui, contre moi tout l'enfer est armé.
J'invoque en vain les dieux, que pour lui seul j'implore;
Sur lui Médée avance, un poignard à la main :
Je ne vois point le coup qui lui perce le sein;
Mais du sang de Jason ce poignard fume encore.

La quatrième scène du troisième acte, entre Jason et Médée, a passé — dit le *Mercure* — pour une des plus belles de la pièce. »

Quinault eût applaudi ce dialogue énergique, concis et passionné, où l'amour et les remords se combattent avec tant d'éloquence :

MÉDÉE, à Jason,

Arrête.

JASON.

Ah ! laissez-moi...

MÉDÉE.

Perfide, tu me fuis!

JASON.

Non, non, je ne puis rien entendre.

MÉDÉE.

Elle est morte si tu la suis.

JASON.

Juste ciel!

MÉDÉE.

Sur ses pas je vois ce qui t'appelle
Tu veux, en me fuyant, l'assurer de ta foi.
Mais, quand tu sens une flamme nouvelle,
Cruel, tu n'outrages que moi...

JASON.

C'est m'arracher à ma vertu
Que de m'associer à vos crimes.

MÉDÉE.

Quel reproche! Ciel! j'en frémis,
Et c'est Jason qui m'en accable!
Quoi! des mortels le plus coupable!

JASON.

Quels crimes sont les miens?

MÉDÉE.

Tous ceux que j'ai commis.

JASON.

Dieux! le poison? le parricide?

MÉDÉE.

Ce sont là nos communs forfaits.

JASON.

Sur tes dieux!

MÉDÉE.

Je ne les ai faits
Que pour trop aimer un perfide.

« On convient — dit le critique auquel nous empruntons les traits les plus saillants d'un compte rendu contemporain, — on convient que dans cette scène le poète et le musicien se sont également bien servis. »

Au quatrième acte (scène III), lorsque Créon gémit des maux qui désolent son peuple, Pellegrin lui met à la bouche ces vers touchants et paternels :

Que de sang, que de morts viennent de toutes parts
S'offrir en foule à mes regards!
Ne puis-je être immolé pour un peuple que j'aime!
Mais quand vous me montrez de si tristes objets,
Dieux! dans chacun de mes sujets,
N'est-ce pas m'immoler moi-même?

Au cinquième acte, enfin, la scène (IV) entre Jason et Médée est admirablement traitée; la dissimulation de Médée est rendue avec un art infini.

On reconnaît, en étudiant ce poème de Pellegrin, qu'il avait lu et profondément médité les chefs-d'œuvre de Quinault et s'en était vivement pénétré.

Un an après, en 1714, Pellegrin donna un second opéra, sous le titre de *Télémaque*, repris en 1730 avec succès. Cette fois, ce fut le chevalier Pellegrin, frère de l'abbé, qui accepta d'être le parrain de l'œuvre nouvelle.

Le *Mercure* de 1730, rendant compte de la reprise de *Télémaque*, s'exprime ainsi : « Le succès que cet opéra avait eu en 1714, où il fut donné pour la première fois, semblait répondre de celui de la reprise; l'attente du public n'a pas été trompée; les applaudissements qu'on a donnés à la première représentation de la reprise continuent. »

Il y a de fort belles scènes dans ce poème, inspiré par le chef-d'œuvre de Fénelon.

Mais, sans nous attarder davantage à énumérer les diverses œuvres dramatiques et autres de l'abbé Pellegrin, arrivons à sa tragédie lyrique sacrée, à son opéra de *Jephté*, représenté en 1732.

CH. BARTHÉLEMY.

(La suite prochainement.)

LES CORS DE POTEMKIN

En 1763, le carnaval fut très brillant à Moscou.

La moitié de la population répandue par les rues, dans les costumes les plus bizarres, se livrait à une joie tumultueuse, que le froid extraordinaire qu'il faisait ce jour-là ne paraissait nullement troubler. Les toits étaient couverts de neige; l'ouragan soufflait avec des ailes de neige; on respirait un brouillard de neige; un pâle soleil brillait sur la terre que couvrait la neige, bien qu'il n'en tombât plus; l'haleine qui sortait de la bouche se changeait en neige; la neige s'attachait aux cheveux, aux cils et à tous les vêtements; chaque porte de maison qui s'ouvrait remplissait les chambres de neige.

Sur ce lit de neige, au milieu de cette atmosphère de neige, s'ébattaient des milliers de gamins, hurlaient des tas de chiens, criaient des marchands de gâteaux, couraient des chevaux emportés, jouaient des hommes et des femmes. Des cerceaux roulaient sur les trottoirs, des lanternes allumées en plein midi pendaient aux arbres morts, des cliquetis de tambours et d'instruments retentissaient dans tous les coins.

Les fenêtres étaient garnies de gens qui regardaient passer les cavalcades, et échangeaient des lazzis avec les masques; mais l'endroit où la foule se portait en plus grande abondance était une longue place, où l'on avait préparé un spectacle sans aucune analogie avec les réjouissances des peuples occidentaux.

Imaginez un immense traîneau, sur lequel on avait élevé une colline, une véritable colline de terre, de six toises de hauteur sur quarante de circonférence. Toute cette colline était boisée; des pins, et les autres

arbres dont la verdure est éternelle, avaient été plantés le long de ses flancs et sur son sommet; dans cette gigantesque forêt roulante, parfaitement close de tous côtés, on avait lâché des cerfs, des lièvres et des renards ; et là-dedans on chassait.

De la place, les spectateurs ne pouvaient guère qu'entrevoir de temps en temps les bonnets fourrés de ceux qui poursuivaient les bêtes. Aussi la surprise fut-elle considérable et l'admiration profonde, quand, du sein de cette oasis, on entendit jaillir un concert de cors, qui avait quelque chose de magique. Les Russes, qui sont fort superstitieux, pouvaient croire à quelque enchantement, et cette forêt artificielle semblait sortir d'une légende de leurs poètes.

Tout à coup, il y eut un étonnement plus grand, qui se manifesta par des cris et des hourrahs. L'immense machine se mit en mouvement, et le traîneau glissa sur la neige. Les arbres, les bêtes, les chasseurs, le concert mystérieux, la montagne tout entière, tout cela changea de place et marcha. L'explication fut bientôt donnée par l'aspect de vingt-deux superbes bœufs d'Ukraine, qu'on avait attelés au traîneau et qui le traînaient doucement.

Le traîneau, absolument caché par la décoration de verdure, ce qui changeait sa promenade en rêve fantastique, s'achemina jusqu'à la maison du général Betzkoï. Là, dînait l'impératrice. Pendant tout le dîner, la montagne demeura devant les fenêtres, laissant échapper par instants une harmonie merveilleuse. Beaucoup de morceaux de musique furent exécutés par les cors avec une perfection invraisemblable.

Il faut expliquer en quoi consistait cette musique, et comment on avait pu parvenir à produire cet effet grandiose.

L'inventeur de ce procédé était le maître de chapelle de l'impératrice Élisabeth. Il s'appelait Maresch, et était Allemand — non pas précisément Allemand, mais Bohémien, ce qui n'est pas la même chose. C'est lui qui avait imaginé ce concert de cors de chasse, qui, aujourd'hui encore, est un des grands plaisirs que se donne la cour de Russie.

Voici comme on le compose :

On prend une certaine quantité de cors, plus ou moins longs, plus ou moins courbes, mais chacun ne rendant qu'un seul ton. Les morceaux qu'on exécute avec ces instruments comprennent quatre-vingt-onze tons ou demi-tons divers. Chaque ton étant rendu par un cor, quatre-vingt-onze musiciens seraient donc nécessaires pour jouer le morceau; mais, au moyen d'une habile distribution des parties, on s'arrange pour qu'un seul puisse se charger de plusieurs cors dans le même morceau. Cependant, même interprétés de cette façon, les morceaux les plus simples

exigent au moins vingt musiciens ; le plus souvent, on en emploie quarante et parfois davantage.

Chacun d'eux n'a donc qu'un même ton à faire entendre, et attend par conséquent que ce ton se présente dans la partition. On le voit, de même, qu'un prince espagnol s'avisa de jouer aux échecs dans la cour de son palais, en employant, au lieu de pièces, des personnes naturelles ; ainsi, Maresch eut l'idée de composer un gigantesque orgue de Barbarie avec des hommes et des cors, au lieu de bois et de métal. Il n'y a pas, en réalité, autre chose dans son invention.

Toute la difficulté, et elle est grande, consiste dans l'extrême précision de mesure, toujours malaisée à obtenir, car, s'il est impossible à la machine de s'élever à la hauteur de l'homme, il est bien rare aussi que l'homme puisse égaler la machine. Puis il y a encore l'art des liaisons et des nuances, sans lequel il n'y a plus d'esprit ni d'effet dans une composition, et qui demande une longue étude ainsi qu'un soin minutieux. C'est cet art qui a été porté à une perfection à laquelle il est difficile de croire quand on n'a pas assisté à l'un de ces concerts.

Ce ne sont pas seulement, en effet, des airs simples, des phrases non-compliquées qu'ont à rendre les exécutants; ils interprètent ainsi des morceaux de Mozart, de Haydn, des concertos de Jarnowich, etc., en un mot, tout ce que joue un orchestre ordinaire.

Maintenant le résultat est-il le même, et dirait-on un orchestre ? Point du tout. L'harmonie produite ainsi est toute spéciale et ne ressemble à aucune autre. On peut s'en faire une idée en entendant le jeu d'un grand orgue; c'est dire que la musique grave et presque religieuse convient mieux que toute autre à ces instruments, et qu'il ne faudrait pas s'aviser de leur confier l'exécution d'une de nos opérettes. Non-seulement les sons ont une majesté imposante, mais encore ils ne peuvent se succéder qu'avec une lenteur relative et forment un écho qui, de près, embrouillerait terriblement les *presto*. Cependant les nuances de son ont une délicatesse et une finesse d'expressions que l'orgue ne connut jamais. Entendue dans un demi-lointain, cette musique offre quelque ressemblance avec l'harmonica. Plus vous vous éloignez, plus elle acquiert de charme, bien entendu jusqu'à ce que le charme cesse, faute de bruit ; mais ne riez pas, car, pour cesser de percevoir les sons de ces cors, il vous faudrait un temps plus considérable que vous ne pensez. Par une belle nuit, quand l'air est pur et le temps calme, cette musique se fait entendre, et fort distinctement, à plus d'une lieue et demie de distance.

Vous n'êtes pas sans avoir écouté, dans les forêts, par une soirée sans nuages, soit qu'accoudé au balcon vous rêviez solitaire, soit que vous

parcouriez à deux les sentiers pleins de gazon, ce chant mélancolique du cor de chasse, qu'on bannit de nos cités, où il ne sert que d'amusement dans les nuits de débauche. Rien ne fait tressaillir le cœur, et ne remplit la tête de songes, et ne prépare aux émotions douces ou douloureuses comme ces sons glissant sur le vent dans le silence. Que serait-ce donc si, au lieu d'un air banal, ces mêmes sons, répercutés par l'écho, vous apportaient, admirablement détaillées, les inspirations du génie, les rêveries des grands maîtres? Quelle audition serait comparable à celle-là? Et que sont vos concerts de chambre, vos interprétations d'opéra, dans une salle chauffée à blanc, semée de distractions et de causeries, auprès de cette harmonie lointaine qui traverse la nature pour venir expirer dans votre oreille ravie?

Le prince Potemkin, ce même favori, qui créait des villages sous les pas des impératrices, adorait cette sorte de musique. C'est pourquoi ces cors ont pris son nom. Il se faisait escorter, dans toutes ses expéditions, par une bande de ces musiciens, garde d'honneur d'un nouveau genre.

Hinrichs, qui a beaucoup écrit sur l'art musical, pense que les Occidentaux pourraient introduire cette musique russe dans leurs églises. « Je ne puis rien me figurer, dit-il, de plus majestueux et de plus sublime que le *Stabat* de Bach (ou ceux de Pergolèse et de Rossini), exécuté dans une grande église par un double chœur bien composé, dont les basses seraient renforcées et animées par cette musique de cors. »

Nous doutons que le souhait d'Hinrichs soit exaucé; aussi n'est-ce qu'à titre de curiosité que nous rapportons son opinion.

H. MARET.

LE COUSIN-JACQUES

Le Cousin-Jacques était un être singulier, à la fois écrivain politique, journaliste, auteur dramatique et compositeur. Il a publié cette feuille originale et bien connue des curieux, *les Lunes du Cousin-Jacques*, à laquelle succédèrent *le Courrier des Planètes*, *les Nouvelles Lunes* et *le Consolateur* ou *Journal des honnêtes gens*, qui parurent de 1785 à 1792 ; il a produit quelques poèmes facétieux, *Hurluberlu* ou *le Célibataire*, *Turlututu* ou *la Science du Bonheur*, *les Petites Maisons du Parnasse*, *Malbrough*, *la Constitution de la Lune;* il a mis au jour diverses brochures politiques, et enfin il a fait représenter, sur divers théâtres, un assez grand nombre de pièces, soit opéras, soit opéras comiques, soit vaudevilles, dont il écrivait la plupart du temps les paroles et la musique, et dont quelques-unes obtinrent véritablement des succès d'enthousiasme.

M. Charles Monselet a consacré, dans son livre : *les Oubliés et les Dédaignés*, une excellente étude au Cousin-Jacques, considéré comme excentrique et homme littéraire. Mais jusqu'ici on en a bien peu parlé comme musicien. La notice de Fétis contient, pour lui comme pour tant d'autres, nombre d'erreurs ou d'omissions. Je ne veux pas entreprendre ici un travail étendu sur cet artiste encore bien ignoré ; mais je rappellerai à son sujet quelques souvenirs, puis je donnerai la liste complète et annotée de toutes ses productions dramatiques, intéressantes surtout

parce que les éditions de ses pièces contiennent des notes parfois très curieuses.

Le Cousin-Jacques s'est portraicturé lui-même : — « Louis-Abel Beffroy de Reigny, dit *Le Cousin-Jacques*, écuyer, né à Laon, le 6 novembre 1757 ; du Musée de Paris, des académies d'Arras et de Bretagne, etc., etc., portant cheveux blonds, taille de cinq pieds six pouces, ayant la joue et l'œil gauche endommagés par le feu, et demeurant à Paris, rue des Vieux-Augustins, hôtel de Beauvais, n° 264. »

On voit que ce nom de Cousin-Jacques n'était qu'un pseudonyme. Il s'appelait en réalité Beffray, et on l'appela Beffroy pour le distinguer de ses deux frères, Beffray de Beauvoir et Beffray de Jisomprez ; ces divers noms proviennent de différents fiefs appartenant à leur père.

M. Monselet a raconté comment après avoir fait ses études au collége Louis-le-Grand, avec Camille Desmoulins, Jehanne et Robespierre; après avoir pris le collet et être devenu abbé pendant quelque temps ; après avoir fait son « pélerinage » à Ferney et commencé à tâter de la littérature, il prit le pseudonyme sous lequel il se fit connaître : — « A cette époque, notre héros, qui menait la vie errante du chevalier de Boufflers, fut amené assez singulièrement à adopter le pseudonyme sous lequel il est connu et classé en littérature. Il se promenait, avec quelques dames évaporées, dans un village des environs de Tournay ; la conversation roulait sur les noms de guerre que prennent certains auteurs ; à ce propos on citait l'*Anonyme de Vaugirard*, *Frère Sylvain des Ardennes*, et l'on cherchait pour l'abbé un sobriquet qui caractérisât son talent badin et un peu fou. Sur ces entrefaites passe un pauvre appelé *Cousin-Jacques* parce qu'il était allié à tous les gens du village, et dont l'habit, composé de sept différentes couleurs, attirait de très loin les regards. — Bon! s'écrièrent aussitôt les dames en chœur, ce costume est tout à fait analogue à l'imagination de notre poète, il faut l'appeler *Cousin-Jacques*. Elles n'en eurent pas le démenti ; l'abbé prit la plaisanterie au sérieux, d'autant plus qu'il trouvait le sobriquet à son gré. »

Je renvoie à la charmante étude de M. Monselet ceux qui seront curieux de détails biographiques sur le Cousin-Jacques, ceux qui voudront se renseigner sur la vogue de ses *Lunes* et de ses *Nouvelles Lunes*, sur le succès et les chutes de ses productions dramatiques, sur sa réelle valeur littéraire. Je rapporterai seulement, au sujet des *Lunes*, les couplets suivants, qui ont échappé au consciencieux biographe, et que j'ai retrouvés dans le *Journal général de France* du 7 août 1787. C'était pendant un des voyages fréquents qu'il faisait dans son pays natal. Le journal les reproduit ainsi : — « Couplets faits en courant, et chantés à

table au Cousin-Jacques, à son passage à l'abbaye du Mont-Saint-Quentin-lès-Péronne, en Picardie :

Air : Il faut quand on aime une fois.

Toi qui sèmes mille agrémens
Sur les jeux de Thalie ;
Qui tantôt peins les sentimens
Et tantôt la folie :
Tu fournis à l'esprit, au cœur
De quoi se satisfaire ;
Dis-nous par quel art enchanteur
Tu sais si bien nous plaire.

De ton journal ingénieux
Que j'aime la lecture !
Du ruisseau le plus gracieux
Ton style a le murmure.
La morale sait s'y cacher,
Pour mieux faire fortune ;
Comme Roland, j'aime à chercher
La raison dans la lune.

Par M. de Robécourt, avocat du Roi au Baillage de Péronne.

Le Cousin-Jacques se survécut. Après avoir obtenu de très grands succès, il mourut à peu près ignoré, le 17 décembre 1811, à l'âge de cinquante-quatre ans. « Il nous semble, dit M. Monselet, qu'après tout le Cousin-Jacques dut s'en aller de ce monde sans trop de tristesse ; il fut pendant quinze ans un auteur à la mode ; ses pièces firent ce qu'on appelle fureur. Que pouvait-il exiger de plus ? Il eut toutes les satisfactions d'amour-propre que l'on peut désirer ; longtemps on fit des bonnets et des poufs aux *Ailes de l'Amour ;* un faïencier s'enrichit en vendant des gobelets *au Cousin-Jacques,* en cristal, très joliment sculptés, ornés d'un croissant avec des étoiles parsemées à l'entour. Enfin il existe encore dans la rue du Four-Saint-Germain un vieux magasin à l'enseigne de *la Petite Nannette.* En faut-il davantage pour constituer une célébrité évidente ? »

Les airs du Cousin-Jacques n'avaient pas moins de succès que ses couplets. A certaine époque, les uns et les autres étaient sur toutes les lèvres, et tout Paris les savait par cœur. Sa musique était franche, rhythmée, mélodique, et facile à retenir ; elle devint aussitôt populaire, et quelques-uns de ses *ponts-neufs* eurent une vogue véritablement prodigieuse. Au point de vue de la forme et de la profondeur, elle n'avait

pas une grande portée, mais elle était claire et coulante, et un annaliste en a ainsi caractérisé la valeur : — « Cet auteur avait des talents agréables; presque toutes ses pièces contiennent des vaudevilles et des airs de sa composition, qui furent chantés dans toute la France. Si la meilleure musique est celle qui se propage et se répète le plus généralement, celle du Cousin-Jacques devait être excellente. » En tout cas, en effet, il est juste de dire que ce n'est pas toujours la plus mauvaise. Sa valeur consiste surtout dans l'emploi qu'on en fait.

Au reste, le Cousin-Jacques, qui n'était ni envieux ni jaloux, savait rendre à ses confrères, auteurs et compositeurs dramatiques, la justice qui leur était due. A l'époque de ses plus grands succès, il était le collaborateur assidu d'un journal-programme quotidien de théâtre *le Courrier des spectacles*, mais il évitait, justement à cause de sa position, d'y faire de la critique dramatique. Il ne put se tenir pourtant, lorsque parut au théâtre Feydeau le charmant opéra comique de Picard et Devienne, *les Comédiens ambulants*, de prendre la plume et de dire, avec une véritable abondance de cœur, tout le bien qu'il pensait des deux auteurs de cet aimable ouvrage. Il publia donc une première lettre, dans laquelle il faisait une analyse élogieuse de la pièce de Picard, et une seconde, qu'il consacrait à la musique de Devienne. Celle-ci est vraiment curieuse, et trouve tout naturellement sa place ici. La voici dans son entier, telle qu'elle parut dans *le Courrier des Spectacles* du 18 Nivôse an VII :

Encore un mot sur *les Comédiens ambulans*. J'aime à revenir sur les bonnes choses, et j'appelle *bonnes choses* tout ce qui porte le sceau du naturel et de la véritable gaieté. Un de nos cousins du Parnasse savoit bien ce qu'il disoit, quand il prétendoit que

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Je connais bien le proverbe : *Un barbier rase l'autre*, et il s'applique souvent à des auteurs du même genre qui se flagornent dans les journaux, de la meilleure foi du monde. Mais, outre qu'un intérêt personnel n'a pu m'engager à faire l'éloge des auteurs de la pièce, outre qu'il n'est nullement probable qu'à la première *folie* qu'on va jouer de moi à Feydeau, les citoyens Picard et Devienne me rendront la pareille, je dirai, pour leur défense et pour la mienne : 1° que je ne me mêle jamais de juger le théâtre, et que ce n'est point cette partie que j'ai adoptée dans votre journal, parce qu'elle est trop assujettissante pour mon caractère indépendant, parce que ceux qui s'en chargent la traitent mieux que je ne pourrois faire, et parce qu'un écrivain dramatique, jugeant des pièces de ses confrères, seroit suspect à bon droit, comme juge et partie; 2° que je ne suis nullement lié avec Picard, que je n'entrevois que deux ou trois fois dans le mois; 3° enfin que, s'il s'agit ici de *barbier*, ce seroit moi qu'on raseroit à coup sûr, attendu que Picard, pour

les paroles, et Devienne, pour la musique, sont en état de *faire la barbe*, non-seulement à moi, mais à bien d'autres.

J'ai déjà observé que Picard possédoit à un degré supérieur le *vis comica*, si précieux à la scène. On a fait au théâtre, à ce sujet, une plaisanterie, qui, si elle n'est pas excellente, prouve du moins l'idée que ceux qui connoissent cet auteur et sa conduite se sont formée de son caractère et de ses mœurs; on m'a dit, au sujet du mot *vis*, qu'il n'avoit que celui-là; c'est qu'en effet on ne lui connoit aucun *vice;* c'est un très-mauvais calembourg, je le sais, mais il faut s'attacher au sens.

Quant à ce *but moral* que je voudrois voir *un peu plus marqué* dans ses pièces, il m'en parla l'autre jour et m'observa plaisamment que s'il eût mis de la moralité dans des *comédiens ambulans* de l'espèce de ceux qu'il a voulu peindre, il auroit péché contre la première règle du théâtre, la *vraisemblance*. Je suis parfaitement de son avis là-dessus; d'ailleurs, j'ai remarqué que les auteurs les plus moraux dans leurs ouvrages, ne le sont pas également dans leur conduite; en raison inverse de cette observation fondée sur une triste expérience, on voit des auteurs, dont les noms et le caractère sont infiniment estimables, comme Picard par exemple, et dont les noms respirent beaucoup plus de gaieté et d'esprit que de morale.

La musique des *Comédiens ambulans* m'a paru extrêmement bien conçue; Devienne a saisi l'esprit général de la pièce dans son ouverture et non pas chaque détail des scènes successivement, ce qui est un défaut très remarquable dans quelques auteurs. Il a encore saisi, non pas le sens isolé de chaque vers dans tous les morceaux de chant, mais bien la situation de l'âme du chanteur et l'expression particulière à chaque rôle, ce qui constituera toujours le talent lyrique au théâtre.

D'abord, en entendant l'ouverture, on est tenté de s'écrier : *Vous êtes orfèvre, monsieur Josse!* et l'on devine aisément qu'un artiste tel que Devienne ne pouvait pas en conscience faire la musique d'une pièce où il s'agit d'une lutte entre plusieurs chanteuses, sans préluder par une lutte entre les premiers talens de l'orchestre dans ce qu'on appelle l'*harmonie,* surtout quand l'auteur en fait partie (1). Mais *M. Josse* est d'autant plus excusable d'aimer l'*orfévrerie*, que son or n'a point d'alliage et qu'il est même au titre le plus fin. Ce n'est pas seulement l'*harmonie* qu'on entend lorsque Frédéric, Sallentin, Hugot, Duvernoy et Devienne exécutent un *concerto;* c'est plus encore, selon moi; c'est le véritable *harmonica* (!), si j'en juge par l'impression qu'ils font sur l'âme des auditeurs. Ceci soit dit sans porter préjudice aux talens de ceux dont je ne parle pas. Ce seroit une prévention coupable que celle qui ne

(1) Par opposition au *quatuor*, qui se compose de la totalité des instruments à archet, on appelle *harmonie*, dans un orchestre, la réunion de tous les instruments à vent, et, plus spécialement encore, celle des instruments à vent en bois : flûtes, clarinettes, hautbois et bassons (la réunion des cuivres prenant le nom de *fanfare,* et celle des instruments de percussion celui de *batterie*). « *Vous êtes orfèvre, monsieur Josse,* » s'écrie le Cousin Jacques en s'adressant à Devienne, c'est-à-dire « vous jouez admirablement de la flûte et du basson, vous écrivez à merveille pour tous les instruments qui tiennent à la famille de ceux-ci, vous êtes premier basson à Feydeau, et vous avez voulu faire montre de votre talent personnel et de celui de vos camarades. »

feroit jamais l'éloge d'un artiste qu'aux dépens d'un autre; comme de toutes les erreurs, la plus déplorable et la plus funeste au progrès des arts et des lettres, c'est de ne pouvoir accorder du mérite à une pièce de théâtre, à tel genre, à tel acteur, sans déprimer les pièces, le genre et les acteurs qui ne leur ressemblent pas : c'est ici le cas de finir comme j'ai commencé :

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Salut et estime.

LE COUSIN JACQUES.

J'ai voulu voir, dans ce qui a été publié du *Dictionnaire néologique* du Cousin-Jacques, s'il avait parlé de quelques-uns des musiciens de son temps, et ce qu'il en avait pu dire. J'ai trouvé trois petits articles sur Berton, sur Boieldieu et sur Cherubini (1). Voici ce qu'il dit du premier :

BERTON, compositeur de musique. Il a fait celle de *Montano et Stéphanie*, du *Délire*, des *Rigueurs du cloître*, et une foule d'autres. C'est un de nos plus savants compositeurs, et un de ceux qui ont le plus approfondi cet art. Il faut tout le talent qu'on lui connaît, pour faire oublier les petites saillies qu'il s'est permises contre Le Moyne.

Ceci nous fait naturellement supposer que Berton, qui était assez gouailleur, s'était laissé entraîner à quelques plaisanteries sur le compte de l'auteur de *Phèdre*, d'*Electre* et de *Louis IX en Egypte*. Celui-ci, dont on peut discuter le talent, mais qui était un *oseur* en musique, avait sans doute effarouché le puritanisme classique de l'auteur d'*Aline, reine de Golconde*. Or, le Cousin-Jacques était l'ami, le collaborateur et un peu l'élève de Lemoye; de la vient évidemment la petite rancune qu'il avait gardée à Berton.

Voici le petit article concernant Boieldieu, qui, à cette époque, en était encore au *Calife*, auquel il avait préludé par quelques essais heureux, mais moins importants :

Boyel-Dieu, jeune homme qui a donné les plus hautes espérances de son talent pour la composition. La musique de *la Famille suisse*, au théâtre Feydeau, est ce qui l'a fait connaître; mais ce qui le distingue particulièrement, c'est le genre de la romance. *Deux jours j'ai connu le bonheur, Zelmire a trahi ma tendresse, S'il est vrai que d'être deux*, etc., sont les premiers vers des romances pour lesquels il a fait des airs charmants. Mais la musique du *Calife de Bagdad*, aux Italiens, lui fait une réputation plus solide. A mesure que cet artiste avancera dans la carrière, il sentira que la modestie est le plus

(1) On sait que cette espèce d'encyclopédie, dont le Cousin-Jacques avait entrepris seul la rédaction et la publication, s'est arrêté au mot : *Côtes-du-Nord*.

bel apanage du talent; il sentira que les petites cotteries de société, où l'on fait un commerce de coups d'encensoirs, ne sont jamais que l'écueil de l'homme de génie; il sentira qu'on n'est jamais plus estimé que lorsqu'on immole la mode au bon goût, et que pour réussir complettement dans quelque genre que ce soit, il faut avant tout se défier des flatteurs et ne pas juger les auteurs que l'on ne connaît pas.

La dernière partie, et surtout les dernières lignes de cet article, un peu mélangé de miel et de vinaigre, sont un peu énigmatiques, à soixante-quinze ans de distance de l'époque à laquelle il a été écrit. L'auteur semble taxer d'orgueil le musicien le plus véritablement modeste qui ait jamais existé; il paraît presque se plaindre d'un homme dont le caractère éminemment honnête est resté toujours à l'abri de tout soupçon d'injustice ou de mauvais procédé à l'égard de ses confrères, et qui, même à l'apogée de sa gloire et au plus fort de ses succès, n'a jamais cherché qu'à être utile à ceux qui avaient besoin de son aide et agréable à tous. Je renonce à découvrir la cause des petits coups d'épingle du Cousin-Jacques, qui d'ailleurs n'était point méchant lui-même, et qui ne dut pas tenir rigueur à Boieldieu.

Enfin, voici les quelques mots relatifs à Cherubini :

Chérubini, né à Florence, naturalisé Français, l'un des inspecteurs du Conservatoire de musique, est sans contredit un de nos plus savants, de nos plus ingénieux et de nos plus aimables compositeurs.

L'écrivain, on le voit, ne s'est pas mis en grands frais d'appréciation pour l'auteur applaudi de *Médée* et de *l'Hôtellerie portugaise*. Quelques épithètes, quelques louanges banales par leur généralité, et c'est tout. Toutefois, ces trois lignes ont cela de bon qu'elles nous apprennent qu'à l'époque où le Cousin-Jacques écrivait son *Dictionnaire néologique*, c'est-à-dire en l'an VII ou l'an VIII, Cherubini était déjà naturalisé Français.

Je vais, maintenant, dresser la liste des œuvres théâtrales et musicales du Cousin-Jacques; la voici, telle et plus complète qu'elle n'a jamais été donnée jusqu'à ce jour :

Les Ailes de l'Amour, comédie en un acte, en vers et en vaudevilles, mêlée d'airs nouveaux (paroles et musique), Comédie-Italienne, 23 mai 1786. — Avec cette dédicace à Grétry, en forme de couplet sur un air de la pièce :

Au vrai génie, au vrai talent,
Lorsque j'ose offrir mon hommage,

C'est l'hommage du sentiment.
Votre œil, sans doute, en mon ouvrage,
Ne verra rien que d'imparfait.
Au séjour des neuf immortelles
Pour me voir voler tout d'un trait,
Il me faut prêter vos ailes.

Les Clefs du Jardin, ou *les Pots de fleurs*, divertissement en vers et en vaudevilles, Comédie-Italienne, pour la clôture du théâtre, 24 mars 1787 (1).

Compliment en vers en vaudevilles, Comédie-Italienne, pour la rentrée, 16 avril 1787.

La Fin du Bail, ou *le Repas des Fermiers*, divertissement en prose et en vaudevilles, Comédie-Italienne, pour la clôture, 8 mars 1788.

Sans adieux, compliment de clôture, Comédie-Italienne, 24 mars 1789.

La Couronne de fleurs, compliment en un acte et en vaudevilles, Comédie-Italienne, pour la rentrée, 20 avril 1789.

Compliment d'ouverture, prononcé au Théâtre-Montansier, 1790.

Compliment d'ouverture, prononcé au Théâtre des Beaujolais, 1790.

Apollon directeur, pièce en un acte, Théâtre des Beaujolais (pour l'inauguration de leur nouvelle salle du boulevard du Temple), 1790.

Jean-Bête, « comédie en prose et en trois actes, avec ouverture nouvelle, ronde et vaudeville, » (paroles et musique), Théâtre des Grands-Danseurs du Roi (Nicolet), juillet 1790. — Cette pièce, reçue d'abord aux Variétés amusantes du Palais-Royal, puis au Théâtre-Montansier, et n'ayant pu, par suite de difficultés diverses, être jouée sur aucun des deux, fut portée par l'auteur au théâtre de Nicolet.

La Fédération du Parnasse, divertissement en un acte, mêlé de vaudevilles et d'airs nouveaux (paroles et musique), Théâtre des Beaujolais, juillet 1790.

Le Retour du Champ-de-Mars, divertissement en un acte, mêlé de vaudevilles et d'airs nouveaux (paroles et musique), Théâtre des Beaujolais, juillet 1790. — Cette pièce formait la suite de la précédente, et était jouée dans la même soirée.

Les Folies dansantes, opéra comique en deux actes (paroles et musique), Théâtre du Délassement-Comique, 1790.

(1) — A cette époque, les théâtres étaient tenus de fermer leurs portes pendant toute la quinzaine de Pâques. On adressait alors au public un compliment pour la clôture, et un à la réouverture. On voit que le Cousin-Jacques en a écrit plusieurs pour la Comédie-Italienne.

Louis XII, comédie en trois actes et en prose, mêlée d'airs nouveaux, paroles de Valcour, musique du Cousin-Jacques, Théâtre du Délassement-Comique, 1790. — Le Cousin-Jacques a écrit quelques pièces dont il a fait faire la musique par d'autres compositeurs; mais celle-ci est la seule, à ma connaissance, dont il ait écrit la musique sur des paroles qui n'étaient point de lui. *Louis XII* n'est pas compris dans l'excellent catalogue dressé par M. Charles Monselet.

Nicodème dans la Lune, ou *la Révolution pacifique*, « folie en prose et en trois actes, mêlée d'ariettes et de vaudevilles, » (paroles et musique du Cousin-Jacques, accompagnements de Leblanc), Théâtre-Français comique et lyrique, 7 novembre 1790. — Cette fantaisie obtint un énorme succès, que constatent tous les journaux du temps. La première édition de la pièce porte qu'elle fut représentée pour la cinquantième fois le lundi 21 février 1791, et la seconde édition nous apprend que la quatre-vingt-dix-septième représentation en eut lieu le 22 mai suivant. — Au sujet de cette pièce, on lit dans l'*Almanach général de tous les Spectacles* (1791) : — « L'auteur a cela de particulier qu'il fait lui-même les airs de ses paroles ; il serait à souhaiter que tous les auteurs fussent assez musiciens pour faire de même. L'intention musicale ne peut être mieux rendue que par celui qui fait les paroles. M. Leblanc, maître de musique de ce spectacle, a fait les accompagnements de *Nicodème*, et a arrangé l'ouverture, d'après le plan dressé par le Cousin-Jacques, auquel il s'est, pour ainsi dire, identifié.... » Un autre chroniqueur (Lemazurier, dans *l'Opinion du Parterre* de 1812), disait : — « *Nicodème dans la Lune* et *le Club des bonnes gens* obtinrent un succès qui passa de beaucoup celui du *Mariage de Figaro*, un succès si grand, qu'il paraîtra sans doute incroyable à ceux qui liront l'histoire dramatique des dernières années du dix-huitième siècle. »

L'Histoire universelle, comédie en vers et en deux actes, mêlée de vaudevilles et d'airs nouveaux, Théâtre de Monsieur, 15 décembre 1790. Paroles du Cousin-Jacques; « les airs nouveaux, dit *l'Almanach général de tous les Spectacles*, sont de M. Martin, de M. Chardiny, et du Cousin Jacques lui-même. »

Les Capucins, ou *Faisons la paix*, comédie en prose et en deux actes, mêlée de quelques morceaux de chant (paroles et musique), Théâtre de Monsieur, 26 février 1791. — Pièce politique, huée et sifflée à ce point que sa première et unique représentation ne put être achevée. Il s'y produisit cependant un fait rare et singulier, que l'auteur rapporte ainsi dans son *Dictionnaire néologique*, après avoir constaté son échec : — «.... Néanmoins, on vit une chose jusque-là, dit-on, sans exemple au

théâtre : Vallière débita une tirade de deux pages et demie en prose, en faveur du Roi, qu'on voulut avoir *bis*, et qu'il fut obligé de répéter tout entière au milieu des applaudissements universels. »

Le Club des bonnes gens, ou *le Curé français*, « folie en vers et en deux actes, mêlée de vaudevilles et d'airs nouveaux (paroles du Cousin-Jacques, musique du Cousin-Jacques et de Gaveaux), Théâtre de Monsieur, 24 septembre 1791.—Autre pièce politique, dont le succès, au contraire, fut très grand ; une édition faite à Marseille en 1795, avec une modification dans le sous-titre *(Le Club des bonnes gens*, ou *la Réconciliation)*, porte ceci : — « Représentée pour la première fois à Paris, au Théâtre de Monsieur, aujourd'hui de la rue Feydeau, les 24, 25 et 26 septembre 1791 ; interrompue en mars 1792, après 46 représentations ; reprise au même théâtre le quintidi 25 Messidor, l'an troisième de la République (lundi 13 juillet 1795) avec les corrections et additions, et pour la huitième fois, le 17 Thermidor an IV. » — La première édition porte cette note : « L'ouverture, l'accompagnement et plusieurs airs nouveaux sont de M. Gaveaux, premier amoureux du Théâtre de Monsieur ; les seize autres airs nouveaux de l'auteur de la pièce. » Et cette dédicace à Gavaux : —« Autrefois le rang était l'idole du génie, et les talents ne rougissaient pas de se prostituer à la naissance ou à l'argent ; aujourd'hui les beaux-arts se sont remis à leur place ; l'homme de lettre (*sic*) s'allie à l'artiste, et je vous dédie celle de mes productions que j'estime le plus. Vous avez su monter ma lyre au ton de la vôtre ; vous avez composé plusieurs airs sur mes paroles, une ouverture charmante, et des accompagnements pour mes airs ; on reconnaît dans vos accords le goût et l'âme d'un chanteur plein de grâce et d'expression. Le cadeau que vous m'avez fait ne peut se payer que par l'amitié ; tout autre remercîment serait indigne de moi. Agréez donc, mon ami, l'hommage de cette pièce, comme un garant de mon attachement et de ma reconnaissance. »

Les Deux Nicodème, ou *les Français sur la planète de Jupiter*, opéra-folie en prose et en deux actes (paroles et musique), Théâtre-Feydeau, 21 novembre 1791. — « Tout Paris, lit-on dans *l'Almanach général de tous les Spectacles*, a su l'éclat de la première représentation de cette pièce, qui a été si tumultueuse que l'officier municipal a paru sur le théâtre pour rappeler les spectateurs au bon ordre. Une cabale préméditée depuis six mois a occasionné tout ce trouble. L'auteur ayant retranché tout ce qui pouvait servir de prétexte aux malintentionnés pour troubler le repos public, la seconde représentation a complétement réussi, et la troisième, la quatrième, la cinquième pareillement.... » Le fait est que l'esprit réactionnaire, quoique fort honnête, qui animait les

pièces du Cousin-Jacques, en rendait généralement la représentation fort orageuse.

Nicodème aux Enfers, pièce en cinq actes, Théâtre....., 1798. — « Dans une note du *Chansonnier bourgeois*, tom. III, page 85 (dit M. Ch. Monselet dans *les Oubliés et les Dédaignés*), le Cousin-Jacques parle de cette pièce, qui, écrit-il, a eu vingt-deux représentations; mais il oublie de désigner le théâtre. J'ai dit que je ne croyais pas que *Nicodème aux Enfers* eût été imprimé. » Pour ma part, j'ai cherché vainement les traces de cet ouvrage. On voit, en tous cas, que le Cousin-Jacques exploitait vigoureusement ce type de Nicodème créé par lui, comme Dorvigny avait fait pour Janot et Pompigny pour Barogo.

Allons, ça va, ou *le Quaker en France*, tableau patriotique en vers et en un acte, mêlé de vaudevilles, Théâtre-Feydeau, 7 Brumaire an II (28 octobre 1793). — J'ignore si cette pièce contenait de la musique nouvelle.

Toute la Grèce, ou *Ce que peut la Liberté*, tableau patriotique en un acte, paroles du Cousin-Jacques, musique de Lemoyne, opéra, 16 Nivôse an II (5 janvier 1794).

Le Compère Luc, ou *les Dangers de l'Ivrognerie*, opéra-comique en deux actes, paroles du Cousin-Jacques, musique de Lemoyne, Théâtre Feydeau, 1er ventôse an II (19 février 1794). « Tombé, disent *les Spectacles de Paris*, en dépit d'une belle musique qui n'a pu soutenir un poème rempli de traits de mauvais goût et de trivialités. » — Non compris dans le catalogue de M. Charles Monselet.

Démosthènes, tableau patriotique en un acte et en vers, Opéra-Comique national (Théâtre Favart), 2 germinal an II (22 mars 1794). — J'ignore si cette pièce contenait de la musique nouvelle.

La Petite Nannette, opéra-comique en deux actes, mêlé de vaudevilles et d'airs nouveaux (paroles et musique), Théâtre Feydeau, 19 frimaire an V (9 décembre 1796). — Très grand succès.

Turlututu, empereur de l'Isle Verte, « folie, bêtise, farce ou parade, comme on voudra, en prose et en trois actes, avec une ouverture, des entr'actes, des marches, des chœurs, des cérémonies, du tapage, le diable, etc., etc., paroles et musique du Cousin-Jacques, représentée à moitié le lundi 3 juillet 1797 (15 messidor an V), et ensuite tout à fait le surlendemain mercredi, 17 messidor, sur le théâtre de la Cité. »

Jean-Baptiste, opéra-comique en un acte et en prose (paroles et musique), Théâtre Feydeau, 13 prairial an VI (1er juin 1798).

Un Rien ou *l'Habit de noces*, « folie épisodique en un acte et en prose, mêlée de vaudevilles et d'airs nouveaux » (paroles et musique), Ambigu-

Comique, 19 prairial an VI (7 juin 1798). — Au sujet de la musique de cette pièce, que le Cousin-Jacques trouvait excellente, comme tout ce qu'il faisait, on trouve, dans la préface de la pièce, ces lignes, qui ne sont pas sans quelque intérêt : — « ... Je parle de chant; et cela me ramène à dire quelque chose de ma musique. Ma musique! ce n'est pas là le mot, c'est tout au plus une *musiquette;* et je suis venu au monde tout exprès pour ajouter ce mot-là, par mon diminutif de talent pour la composition, au dictionnaire néologique de notre siècle. Au reste, mes airs plaisent; on les chante partout; beaucoup d'amateurs les trouvent *gentils;* c'est tout ce que je veux. Je les crois naturels; on les dit originaux; c'est fort bien; je n'en demande pas davantage. Grétry m'a souvent répété de ne suivre en musique que mon imagination et mon cœur; mon pauvre Lemoyne, qui est presque mort dans mes bras, tout sévère et maussade qu'il était dans ses remontrances, souriait parfois aux airs que je lui chantais. Mais un homme, que j'aime infiniment, un homme, dont j'adore le talent, un homme, avec lequel de nombreux rapports d'esprit, d'état et de sentiments m'ont lié plus étroitement qu'avec beaucoup d'autres artistes, un homme, qui joint à la qualité de littérateur vraiment instruit celle d'un compositeur plein de grâce et d'expression, un homme, que j'applaudis toujours à la scène avec un nouveau plaisir, et qui ne se doute pourtant ni du zèle que je lui marque, ni de ce que je dis de lui maintenant, c'est Gaveaux. C'est avec Gaveaux que j'ai appris à donner à mes airs plus de régularité, à mes ritournelles plus d'expression, à mes premiers violons plus de grâces et d'originalité; c'est avec Gaveaux que j'ai connu enfin ce que c'était qu'une marche d'harmonie; c'est avec Gaveaux, et surtout en étudiant sa méthode sur ses ouvrages, que j'ai compris ce que c'était qu'une clarinette, et pourquoi j'écrivais un cor en *ut,* tout en le marquant en *mi* bémol, quand j'étais en *si.* Toutes choses énigmatiques, qui me cassaient la tête auparavant en pure perte. C'est avec Gaveaux que j'ai su qu'une basse peut avoir de l'esprit séparément, mais qu'il ne faut pas que chaque partie ait de l'esprit en même temps, parce que trop de confusion nuit à l'esprit de chaque partie, et que la partie chantante doit toujours dominer, comme le sujet principal d'un tableau doit saillir seul au milieu de tout ce qui n'est qu'accessoire. Enfin, c'est avec Gaveaux, en lui volant, de force ou de gré, quelques momens précieux, dût-il enrager de tout son cœur contre moi, que mon ignorance se décrassera, et que ma petite lyre de village finira par rendre des sons plus agréables et moins défectueux : ceci soit dit sans offenser tous les compositeurs qui m'aiment et que j'aime aussi. Ils ont leur mérite sans doute; mais on ne se commande pas là-dessus. Mon genre est original,

et ce n'est ma faute s'il éprouve une force d'attraction vers tel ou tel talent... »

Le Grand Genre, opéra-comique en un acte (paroles et musique), Ambigu-Comique, 24 nivôse an VII (13 janvier 1799).

Magdelon, comédie épisodique en prose et en un acte, mêlée d'ariettes (paroles et musique), Théâtre du Palais-Égalité (Montansier), 16 prairial an VII (4 juin 1799).

Emilie, ou *les Caprices*, comédie en vers et en trois actes, Théâtre des Jeunes-Artistes, 21 messidor an VII (9 juillet 1799).

Les Deux Charbonniers, ou *les Contrastes*, comédie en prose et en deux actes, mêlée d'ariettes (paroles et musique), Théâtre Montansier, 7 fructidor an VII (24 août 1799).

Le Bonhomme, ou *Poulot et Fanchon*, opéra-comique en un acte (paroles et musique), Théâtre Montansier, 21 frimaire an VIII (11 décembre 1799). — Non compris dans le catalogue de M. Charles Monselet (1).

En dehors du théâtre, voici ce que le Cousin-Jacques a publié en fait de musique :

Les Soirées chantantes, ou *le Chansonnier bourgeois* (Paris, Moutardier, an XII, 3 vol. in-12, le premier de 296 pages, le second de 284, et le troisième de 290.)

Délassements du Cousin-Jacques, ou *Etrennes lyriques* pour l'année 1787, dédiées à Mme Dugazon. (Recueil de romances gravées; in-12 de 80 pages, chez Mme Borelly.)

Mme Dugazon venait de faire, dans la *Nina* de Dalayrac, l'une de ses plus magnifiques créations, lorsque le Cousin-Jacques lui dédia ce petit recueil de romances. Bachaumont disait à ce sujet : — « Le Cousin-Jacques, qui ne fait rien comme les autres, vient de dédier à Mme Duga-

(1) A ce répertoire il faut ajouter quelques autres pièces : *Coriolinet*, ou *Rome sauvée*, « folie héroï-comique en vaudevilles et en trois actes, » cataloguée par M. Charles Monselet, imprimée en 1786, mais non représentée sans doute; — *Sylvius Nerva*, ou *l'École des Familles*, drame lyrique en trois actes, paroles du Cousin-Jacques, musique de Lemoyne, imprimée en l'an III, reçue et répétée à l'Opéra, mais non représentée; — *L'Ivrogne vertueux*, opéra comique en deux actes, paroles du Cousin-Jacques, musique de Lemoyne, annoncée dans une note de *Toute la Grèce* et dans l'*Almanach général de tous les Spectacles* (1791) comme étant reçue à l'étude au théâtre de Monsieur, mais qui, malgré la mention de l'*Annuaire dramatique* de 1813, n'a évidemment jamais été joué; — *Le Retour de Nicodème*, pièce en quatre actes, « annoncée depuis près d'un an sur les affiches » du Théâtre-Français comique et lyrique, selon l'*Almanach général de tous les Spectacles* (1792), et qui ne doit pas avoir été jouée non plus; enfin, *les Trois Nicodèmes*, pièce mentionnée en divers endroits, mais non représentée.

zon ses *Délassements*, ou *Etrennes lyriques* pour l'année 1787. A la fin de son épître en vers, il lui dit :

« *Ce qui nous plaît, ce qui te rend si belle,*
« *C'est la nature et c'est la vérité*
« *Avec laquelle*

« Je suis pour la vie, *Nina,* ton très-humble serviteur et cousin, etc. »

Romances de Berquin, mises en musique. (Paris, 1798, 2 vol. in-8.)

Hurluberlu, ou *le Célibataire* (poème comique et moral (avec neuf airs notés), par le Cousin-Jacques (Londres [Paris ?], 1783, in-8°.)

Et dire que de tout cela, soit poésie, soit musique, rien, absolument rien n'est resté, et que le Cousin-Jacques n'est connu aujourd'hui que de quelques curieux acharnés de la musique et de la littérature!

ARTHUR POUGIN.

LES

COMMENCEMENTS DE SPONTINI

1774 — 1807

Le 5 du mois dernier, la petite ville de Majolati, mise en goût par les nombreux centenaires célébrés depuis un an ou deux en France et en Italie, — faut-il rappeler Pétrarque, Boieldieu, Michel-Ange, Saboly? — se souvenait qu'elle aussi avait donné le jour à l'un de ces privilégiés de la fortune, de ces hommes de génie qui font le renom de leur cité natale, et, bien que l'anniversaire de la naissance de Spontini fût passé depuis près d'un an, elle fêtait aussi brillamment que possible la venue au monde du grand musicien.

Italien d'origine, l'auteur de *la Vestale* est devenu presque français par ses chefs-d'œuvre, et, comme tant d'illustres compositeurs, il a fait rejaillir un peu de sa gloire sur son pays d'adoption. Il acquittait ainsi une juste dette de reconnaissance, car c'est au contact de la scène française, à l'étude des chefs-d'œuvre éclos depuis près d'un siècle à l'Opéra français qu'ils doivent, les uns comme les autres, Gluck comme Piccinni, Sacchini comme Salieri, Spontini comme Meyerbeer et Rossini, la complète révélation de leur génie et la pleine possession de leurs forces musicales.

A ce titre, le centenaire de Spontini doit nous intéresser plus vive-

ment que tout autre, et le moment me paraît opportun pour publier quelques recherches sur les premières années de Spontini et sur ses débuts à Paris. Ce sont toujours les commencements qu'on connaît le moins dans la carrière des grands musiciens, par la simple raison que les investigations des premiers écrivains ayant toujours porté sur l'époque la plus glorieuse et la plus facile à étudier, ceux qui viennent après ont beaucoup plus court de paraphraser simplement ce qui a déjà été dit avant eux, et de passer le plus rapidement possible sur ces commencements qu'il serait plus embarrassant d'élucider.

Quand il s'agit d'un compositeur comme Spontini, ces années de déboires et de revers sont d'autant plus intéressantes à connaître, car elles renferment un enseignement salutaire, en ce qu'elles montrent à tous les musiciens comment, fût-on doué du plus grand génie, il faut toujours commencer par lutter, par échouer, par accepter les pièces les plus pitoyables avant de rencontrer le poëme qui doit révéler votre puissance créatrice à la foule et vous faire faire le premier pas dans la voie de l'immortalité.

C'est donc à la période des débuts de Spontini à Paris, — jusqu'à l'apparition de *la Vestale*, — que se restreint ce petit travail. Alors même que le temps ne m'aurait pas manqué, je n'aurais pu en entreprendre un plus long sans aller sur les brisées d'un excellent confrère, qui se propose de donner au *Ménestrel* une étude biographique et critique absolument complète sur l'auteur de *Fernand Cortez* : je désire simplement que mes recherches puissent en éviter quelques-unes à M. Victor Wilder.

I

EN ITALIE

Il y avait, à la fin du dernier siècle, dans la petite ville de Jesi (États-Romains), un enfant de six ans, très éveillé, que ses parents, cultivateurs aisés, destinaient au sacerdoce. Ce petit garçon, le second de cinq enfants dont trois devinrent prêtres, était né le 14 novembre 1774, dans un village voisin, à Majolati, et s'appelait Luigi-Gaspare-Pacifico Spontini. Il avait été confié, par ses parents, à son oncle paternel, Joseph Spontini, doyen de l'église Santa-Maria del Piano, à Jesi, qui s'était chargé d'élever le bambin en vue de l'état ecclésiastique. Ce n'était pas là une petite affaire, car son neveu ne paraissait pas avoir reçu du ciel

une vocation très prononcée. La seule chose qui l'intéressât dans l'église, c'était le son des cloches.

Le carillon de Santa-Maria était célèbre bien loin à la ronde. Aussitôt qu'il entrait en branle pour sonner messes, vêpres ou angelus, si l'on cherchait Gaspare afin de lui confier l'encensoir ou les burettes, on était sûr de le trouver perché dans le clocher même, et délicieusement absorbé par le plaisir d'ouïr de près ce bruyant concert. Un jour, il pensa payer cher ce passe-temps favori. Une effroyable tempête éclata comme le carillon de Santa-Maria sonnait à toute volée. Installé à sa place ordinaire, l'enfant écoutait avec bonheur cet orchestre d'airain auquel le roulement du tonnerre formait comme une basse continue, quand la foudre tomba sur le clocher et renversa le jeune dilettante, qui fut jeté dans l'étage inférieur. Heureusement pour lui que les ouvertures de chaque étage n'étaient pas en ligne perpendiculaire, sans quoi il eût été précipité jusqu'en bas : il en fut quitte pour la peur et une belle collection de bosses et de contusions.

A quelque temps de là, l'oncle de Gaspare, désirant faire construire un orgue, manda à Jesi un organiste de Recanati, nommé Crudeli. Tout en travaillant à son instrument, cet artiste, logé chez le doyen, s'exerçait de temps à autre sur un clavecin qu'il avait apporté avec lui. Ce fut une révélation pour l'enfant, qui se tenait aux côtés du musicien lorsqu'il jouait, l'écoutait avec une attention soutenue et s'essayait à l'imiter dès qu'il tournait le dos. Crudeli devina bientôt qu'il y avait en Gaspare le germe d'un talent qui ne tarderait pas à se développer; il lui donna quelques leçons, lui apprit un peu à jouer de l'orgue, si bien qu'à l'époque de son départ, M. le doyen consentit à voir son neveu continuer l'étude de la musique sacrée, espérant encore que cette science aiderait à l'avancement du futur abbé. Mais une circonstance fortuite vint bientôt l'alarmer de nouveau sur la vocation ecclésiastique de son pupille.

En étudiant la musique d'église comme délassement, Gaspare était tenu de fréquenter assidûment le séminaire de Jesi pour y poursuivre ses études littéraires. Or, en se rendant chaque jour à sa classe, l'enfant avait remarqué sur son chemin une fenêtre, et à cette fenêtre une jeune et jolie fille, à la beauté de laquelle il ne manquait jamais de rendre hommage en ôtant poliment son chapeau. Le bruit de cette galanterie précoce, qui amusait le voisinage, étant venu aux oreilles du sévère doyen, il jugea le cas assez grave pour nécessiter l'emploi des grandes mesures : le galant Gaspare fut menacé du fouet. La fierté du jeune garçon se révolta d'un pareil traitement, et il s'enfuit à Monte-San-Vito,

autre village de la marche d'Ancône, où demeurait un frère de sa mère, qui consentit à le recueillir.

Cet oncle se montra plein de bonté pour lui, et le confia au maître de chapelle de l'endroit, nommé Quintiliani, afin qu'il le guidât dans ses études musicales. Une année se passa, au bout de laquelle Gaspare revint à Jesi, chez son oncle Joseph, qui, renonçant dès lors à lui faire endosser la soutane, et voulant qu'il suivît librement sa vocation tout en continuant ses études classiques, le remit entre les mains du chanteur Ciuffolotti et de l'organiste Menghini. Plus tard, il le fit entrer dans l'école de Bartoli, maître de chapelle à Jesi, puis dans celle de Bonanni, de la chapelle de Masaccio, avec lequel l'enfant étudia la théorie musicale d'après les traités de Martini, de Fux, de Paolini et de Gasparini.

Quand il fut parvenu à l'adolescence, Gaspare obtint non sans peine de son père, qui regrettait vivement de le voir renoncer au sacerdoce, la permission de se présenter au Conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, à Naples. Il y fut admis en 1791, et put dès lors compléter son éducation musicale sous la direction de deux maîtres célèbres, Sala et Tritta. Il y fit de rapides progrès et obtint bientôt le titre de *maestrino*, qui équivaudrait à l'emploi de *répétiteur* des Conservatoires de France. Tout en continuant d'étudier, Gaspare composait des cantates, des oratorios, qu'il allait faire exécuter dans les couvents de Naples et des environs, voire même des morceaux d'opéra, que Paisiello, Fioravanti et Cimarosa, jugèrent dignes d'être intercalés dans quelques-unes de leurs partitions : c'est l'usage en Italie pour les jeunes compositeurs de débuter ainsi sous le patronage de leurs aînés en gloire et en succès. Dans le cas présent, ces morceaux plurent assez au public pour qu'un des directeurs du Théâtre Argentina proposât au jeune musicien de déserter l'école et de venir avec lui à Rome, en faisant briller à ses yeux l'espoir d'avoir un opéra entier à mettre en musique.

Gaspare, qui avait alors vingt-deux ans — c'était en 1796, — ne se fit pas prier pour consentir à cette escapade. L'impresario, du nom de Sismondi, lui procura un faux passeport, à l'aide duquel il put s'échapper de Naples. Presque tous les compositeurs réputés d'Italie s'étaient donné rendez-vous à Rome, au carnaval de cette année, pour s'y disputer les honneurs de la scène. En voyant apparaître sur le théâtre de leurs succès l'échappé du Conservatoire de Naples, ce fut parmi eux un cri général pour faire rentrer à l'école ce concurrent improvisé; et l'écolier en rupture de *bancs* ne dut la faveur de rester à Rome pour y composer son opéra qu'à la protection du gouverneur de la ville dont il avait su conquérir les bonnes grâces. Il écrivit donc et mit à la scène, en moins de

six semaines, son opéra-buffa, *I Puntigli delle donne :* ce premier ouvrage de Spontini fut joué le 26 décembre 1796, et obtint un succès d'enthousiasme, auquel ne contribuèrent pas peu la jeunesse et la bonne mine de l'auteur. Il fut porté en triomphe au sortir du théâtre, comme c'est l'usage en Italie, au bruit des acclamations, à la lueur des torches, sous une pluie de fleurs. A quelque temps de là, Gaspare rentrait en vainqueur dans cette ville de Naples, d'où il était sorti naguère en fugitif.

Piccinni usa à son égard de la plus grande bienveillance ; non-seulement il le fit rentrer au Conservatoire, mais il l'admit au nombre de ses élèves et se plut, ainsi que Cimarosa, à le diriger dans ses premiers essais avec une bonté toute paternelle. Gaspare écrivit, sous la direction de l'auteur de *Didon*, son second opéra, *l'Eroismo ridicolo*, qui fut représenté à Rome en 1797. L'année suivante, il fit jouer, dans la même ville, *il Finto pittore*, puis *la Fuga in maschera* à Naples, *l'Isola disabitata* à Florence, ainsi que son premier opéra-seria, *Teseo riconosciuto*, qui lui valut une ample moisson de lauriers et de sonnets. Dans une de ses pièces de vers se trouvait une bien flatteuse prophétie que l'avenir a pleinement vérifiée, au contraire de tant de prédictions élogieuses auxquelles le temps prête un sens cruellement ironique :

Che se cotanto, in sul april degl' anni
Oprar col suo pote musico ingegno
Che sia quando abbia piu robusti i vanni? (1)

Une fois lancé dans cette voie, Spontini n'avait plus qu'à se laisser aller et à composer tous les opéras sérieux ou bouffons que lui commandaient les impresarios. Il écrivit deux nouveaux ouvrages dans le courant de 1799 : *Che più guarda m' en vede*, à Florence, et *la Finta philosofa* à Naples. Peu de temps après, la cour de Naples, réfugiée en Sicile à la suite de l'invasion des troupes françaises, appela Spontini à Palerme : le compositeur répondit à cet appel, sur le refus de Cimarosa qui se trouvait alors malade. Dans le trajet, le jeune maëstro eut à subir une furieuse tempête : il garda toujours le souvenir de cet effroyable ouragan, et se plaisait même à attribuer le caractère imposant des œuvres de sa maturité à l'impression du spectacle grandiose et terrible qu'avait produit sur lui ce cataclysme.

(1) Que fera-t-il lorsqu'il pourra s'élever d'un vol plus sûr, celui qui, n'étant encore qu'au printemps de la vie, a pu produire de telles œuvres par la force naturelle de son génie musical !

Son séjour à Palerme fut marqué par trois autres opéras : *I Quadri parlanti*, *Sofronia e Olindo* et *Gli elusi delusi,* qui datent de l'année 1800 ; mais le dérangement de sa santé, d'autres disent une aventure galante et qui menaçait de tourner au tragique, contraignit Spontini de quitter la Sicile au plus vite. A en croire le roman, il aimait une dame de haute noblesse qui n'aurait pas cru déroger en épousant un artiste, mais dont la famille était trop orgueilleuse pour tolérer une pareille alliance et trop puissante pour ne pas l'empêcher de quelque manière que ce fût. En présence du danger qui menaçait sa vie, le jeune musicien prit le parti le plus sage et — pour parler le style du temps — il s'éloigna non sans regret du théâtre de ses succès et de l'objet de ses amours.

Il se rendit d'abord à Rome où il fit jouer, en 1801, un nouvel opéra, *Gli Amanti in cimento, ossia il Geloso audace*, puis il fut appelé à Venise, où il composa, pour la célèbre cantatrice Moricelli, *la Principessa d'Amalfi*, dont le titre fut changé en celui d'*Adelina Senese,* les opinions du temps défendant de parler de princesses. Après quoi, Spontini fit encore jouer, dans la même ville, le dernier de ses ouvrages italiens, *le Metamorfosi di Pasquale :* on était alors à la fin de l'année 1802.

Cependant l'ambition mordait au cœur le jeune musicien. Il rêvait de plus grands triomphes que ceux qu'il allait quêtant de ville en ville à travers la péninsule ; il voulait venir en France. Durant son séjour à Palerme, il s'était précisément lié d'amitié avec une famille française qui allait rentrer dans sa patrie Spontini crut voir là une occasion favorable de tenter la fortune à l'étranger et résolut de partir. De Venise, il ramena précipitamment son père à Jesi et courut retrouver ses amis à Naples : quelques jours après il s'embarquait avec eux pour Marseille.

II

EN FRANCE

Spontini arriva à Paris en 1803. Il y donna d'abord des leçons de chant qu'il obtint par la protection des Barillon, des Michel, des Récamier et autres notabilités financières du temps, pour lesquelles des banquiers et négociants de Marseille lui avaient donné des lettres de recommandation. Fétis le connut alors chez un modeste facteur de pianos de la rue Sainte-Avoye : le jeune Gaspare y venait quelquefois implorer de

nouvelles leçons, mais déjà fier en son obscurité et plein de confiance en l'avenir.

Le grand point étant de se faire connaître, il s'efforça d'abord de faire représenter au Théâtre-Italien un de ses opéras écrits en Italie. Il choisit *la Finta Filosofa* (*la Philosophe par feinte*) qui avait été jouée à Naples en 1799. La première représentation eut lieu à l'Opéra-Italien, le samedi 11 février 1804, en présence du Premier Consul et de Joséphine. Les journaux, en l'annonçant, avaient soin de dire que la partition était « de M. Spontini, du Conservatoire de Naples et élève de Cimarosa » ; elle était chantée par Martinelli, Aliprandi, Crucciati, Oliveti, et Mmes Nava-Aliprandi, Fedi et Cantoni.

Cet opéra fut bien accueilli et obtint un succès d'autant plus flatteur que le public se tenait sur ses gardes, prétendant exercer rigoureusement ses fonctions de juge. La jeunesse de l'auteur inspirait de la défiance et sa réputation si grande en Italie était presque nulle à Paris. On savait de plus qu'il briguait l'honneur d'écrire pour les théâtres nationaux : que de motifs pour se décider à être sévère et à ne pas s'abandonner aux premières impressions ! Malgré cette disposition générale des esprits, l'auteur remporta un triomphe des plus éclatants. Le public voulait n'approuver qu'avec choix : il applaudit tout avec transport.

Cependant, prévenu comme il était, il ne se laissa gagner que vers la moitié du premier acte, à l'audition d'un très joli quintette ; au deuxième, il applaudit vivement le duo des deux bouffons : *Di questo figlio amato*, et le septuor final, qui, au dire d'un critique du temps, est le morceau le plus extraordinaire de l'ouvrage, « tant l'auteur y a déployé de finesse et d'intelligence dramatique ». Au troisième acte, on remarqua surtout un duo entre madame Nava et Martinelli : peut-être l'aurait-on fait répéter si les acteurs n'avaient paru las ; « et l'on conçoit que les répétitions d'une pareille musique les eût cruellement fatigués, » dit naïvement le critique du *Journal de Paris*. Bref, à la fin du spectacle, l'heureux compositeur dut paraître sur la scène au milieu des plus vifs applaudissements.

Cette ovation toute italienne obtenue avec un opéra italien, ne prouvait rien pour l'avenir du débutant. Il le comprit et voulut se signaler à l'attention du public par un succès plus sérieux remporté sur un théâtre français et avec une pièce française. Il crut en avoir trouvé l'occasion dans *la Petite maison*, opéra-comique en trois actes, de Dieulafoy et Gersaint. Deux mois lui suffirent pour écrire ce long ouvrage, qui, annoncé longtemps à l'avance, parut enfin, à l'Opéra-Comique, le samedi 12 mai 1804. Malheureusement le sujet de la pièce était mal choisi

pour l'époque, et ce tableau de mœurs assez licencieuses indisposa le public à ce point que la représentation ne put pas finir (1).

« *C'est un pesant fardeau qu'un nom trop tôt fameux!*

s'écrie le *Journal de Paris*. On avait embouché toutes les trompettes de la renommée pour nous prôner d'avance *la Petite maison*, et en une heure et demie la voilà tombée. Elle vient de crouler au bruit des sifflets les plus aigres que nous ayons entendus de notre vie, et au moment même où nous écrivons (onze heures du soir), ils font encore retentir la salle; la pièce n'a pas été jusqu'à la fin. Certes, le poème est bien mal conçu, et le dialogue bien pauvre d'esprit; mais ce serait une injustice que de décerner une couronne au musicien en condamnant impitoyablement l'auteur des paroles. A l'exception d'un joli trio et d'un chœur villageois, tous les morceaux de musique nous ont paru médiocres: ils ont en général de la légèreté et de la franchise; mais point de caractère scénique, point de sentiment. On ne doit que des éloges aux comédiens. Chacun d'eux a fait de son mieux pour soutenir la pièce; mais il est des choses impossibles, et nous ne sommes plus au temps des miracles. »

Le jugement est sévère. La stricte justice voulait qu'en pareille circonstance on distinguât bien la part des librettistes et celle du musicien; mais, sans se préoccuper d'une distinction qu'il juge superflue, le critique n'épargne que les acteurs, à savoir : Elleviou, qui jouait le grand seigneur caché sous le nom de Lambert; Martin, son valet; Juliet, M. Duplan; Gavaudan, un marquis; madame Gavaudan, la naïve Lucile; madame Gonthier, Marguerite; puis Lesage, Batiste, Paul, Valière, mesdames Scio-Messie et Hubert-Lesage, chargés de rôles secondaires.

Si le *Journal de Paris* a la bienveillance de taire les détails de ce scandale, Geoffroy, qui rédigeait alors le feuilleton des *Débats* et qui, ne connaissant en musique que l'ancien opéra français, était fort hostile aux musiciens italiens, se complaît à raconter ces troubles dans les moindre détails. C'est un curieux récit et qui mérite d'être connu.

..... La pièce était parvenue sans encombre notable, jusque vers le milieu

(1) Fétis dément formellement certaine note manuscrite (peut-être de Spontini) qui attribuait cette opposition à une cabale du Conservatoire. « J'étais à la représentation, écrit-il, et quoique je fusse sorti du Conservatoire depuis un an, après avoir terminé mes études de composition, je connaissais tous les professeurs et la plupart des élèves, et je ne les aperçus pas dans cette soirée. L'opposition du Conservatoire de Paris contre Spontini ne fut ue trop réelle, mais elle se constitua un peu plus tard.

du second acte : on écoutait par égard pour les chanteurs, par politesse pour le musicien étranger, lorsque la patience lassée n'a pu résister à l'apparition d'un bedeau de paroisse : délicatesse inconcevable, puisqu'on souffre bien sur la scène des évêques, des curés, des moines et des religieuses ; mais ce qui a surtout fait éclater l'orage, c'est le propos assez plat d'un valet qui dit, en parlant d'un bourgeois qu'on veut faire passer pour un seigneur déguisé :

Ce monsieur n'est ni seigneur ni prince ;
C'est tout au plus s'il est chrétien.

Cette sottise méritait plus de mépris et de pitié que de colère ; et l'affaire se serait peut-être raccommodée, sans une autre balourdise du valet malencontreux, qui prend le contrat de vente d'une maison pour un écrin de pierreries.

Les sifflets trop longtemps contenus se sont alors débordés, et leur violence n'a pu même être réprimée par la présence auguste des deux princes de l'Opéra-Comique, Elleviou et Martin, alors en scène. Ces deux chanteurs, peu accoutumés à une pareille musique, sont restés interdits et muets; leur gosier glacé a refusé passage aux roulades :

Vox faucibus hæsit.

Elleviou, plus ardent et plus vif, s'est avancé sur le bord du théâtre, et, d'un ton où le dépit étouffé perçait à travers le respect, a demandé si l'on voulait permettre que l'on continuât la pièce. Le public, par ses applaudissements, et même par un consentement formel, a fait assez connaître qu'il désirait en voir la fin; mais les sifflets succédant bientôt à ces marques d'approbation, et le tumulte ne cessant point, les acteurs en ont conclu qu'on ne voulait plus les entendre : ils ont pris brusquement leur parti, comme gens qui se croient personnellement offensés.

Les musiciens ont donné le premier signal de la retraite ; en un clin d'œil l'orchestre a été évacué. Cette fuite indiscrète et prématurée était l'annonce d'une rupture ouverte : les acteurs ont suivi les musiciens; on a baissé la toile; et pour que le public ne pût douter de l'intention qu'on avait de le chasser promptement, on descendait le lustre, on baissait la rampe, on commençait à enlever les pupitres, et pendant tout ce déménagement la salle retentissait du plus effroyable vacarme : les uns demandaient la pièce, les autres seulement la musique; ceux-ci applaudissaient Elleviou, ceux-là Blasius, chef-d'orchestre : on criait, on sifflait, on riait, et personne ne s'en allait, chacun voulait voir le dénouement de cette farce.

Enfin les comédiens, très embarrassés de leurs hôtes, ont jugé qu'ils ne pouvaient pas en conscience les laisser passer la nuit au théâtre; on a levé la toile. Le semainier perpétuel a paru avec le commissaire pour annoncer une indisposition soudaine de madame Scio : cette nouvelle a été reçue avec des huées; le commissaire ne pouvant se faire entendre, s'est longtemps promené sur la scène, auditeur et spectateur des cris, et du désordre qui allait toujours croissant. Elleviou et Martin sont venus au secours du commissaire,

amenant pour renfort le musicien, dont la vue leur a paru propre à rétablir l'harmonie dans un concert si discordant.

Elleviou a essayé quelques excuses qu'on a mal accueillies : alors toutes les négociations ont été rompues, et l'on a baissé définitivement la toile. Il était plus d'onze heures; le parterre, forcé de se retirer, a voulu laisser en partant des marques éclatantes de son courroux; les bancs, les pupitres, les instruments de musique ont payé pour les acteurs et les musiciens; on a fait un grand carnage de ces victimes innocentes, et le champ de bataille est resté couvert de débris, monuments de la vengeance publique.

Puis le critique de continuer sur ce ton, de reprocher aux chanteurs leur humeur hautaine, de faire le procès au compositeur dont on avait annoncé le nouvel ouvrage avec trop de fracas, au librettiste dont la pièce « joignait l'indécence à la platitude », de complimenter légèrement les acteurs pour leurs efforts méritoires et enfin d'arriver à la musique, dont il fait prompte justice en quelques lignes.

« La musique, dit-il, n'a pas répondu à l'attente extraordinaire du public et aux éloges extravagants de certains journaux : quelques morceaux agréables, un trio, un air d'Elleviou, un chœur annoncent que le jeune compositeur a des moyens; mais il faut qu'il étudie la scène, qu'il apprenne le grand art de donner à la musique l'expression du sujet; de mettre dans un ouvrage de l'unité, du dessein; en un mot, l'art de faire dire quelque chose à la musique, secret inconnu à tant de savants musiciens. La pièce nouvelle a été précédée des *Chasseurs et la laitière*. Quelle distance de cette musique à celle de *la Petite maison!* Tout, dans la première, est imitatif, pittoresque, dramatique; la seconde n'a qu'un agrément frivole, qu'un vain éclat : on peut dire presque à chaque morceau : *Que me veux-tu?* Cependant *les Chasseurs et la laitière* sont méprisés, mutilés, estropiés; c'est pour nous de la musique de village. On m'a vivement reproché d'avoir douté que le musicien de *la Petite maison* fût au niveau de la réputation colossale qu'on prétendait lui faire; j'ai cru lui rendre service en le préservant du poison de la flatterie : la présomption et les louanges avortées font avorter tous les jeunes talents. »

Cela n'est malheureusement que trop vrai, mais tel n'est pas le cas pour le premier ouvrage français de Spontini. *La Petite maison* fut encore jouée le lundi suivant et le mercredi; elle fut même annoncée pour le vendredi, mais on changea d'avis et cette pièce disparut à jamais de l'affiche. C'était un grave échec pour le compositeur. Il faut dire aussi que l'époque à laquelle Spontini arrivait à Paris était des moins favorables pour son début, car il y avait alors parmi les musiciens français, et

surtout parmi les professeurs et les élèves du Conservatoire, une alliance défensive contre les compositeurs italiens et contre la musique de leur école. Diverses circonstances plus ou moins graves avaient amené cet état de choses et cette ligue des nationaux contre les étrangers.

C'étaient d'abord les compositeurs italiens, Della-Maria et Nicolo en tête, qui, n'ayant eu que de médiocres succès dans leur patrie, étaient venus chercher fortune à Paris et avaient envahi l'Opéra-Comique, improvisant des partitions avec la facilité traditionnelle des compositeurs de leur école et remplissant ainsi une grande partie du répertoire. D'autre part, depuis 1801, une troupe d'opéra italien était à demeure à Paris et faisait ainsi concurrence à l'Opéra-Comique et même à l'Opéra : ce théâtre avait ses habitués qui exaltaient la musique italienne et dépréciaient les œuvres des compositeurs français. Ce fut précisément à cette époque qu'arriva Spontini, et les deux partis lui firent également mauvais accueil. Les compositeurs français le traitèrent comme un de ces artistes ultramontains dont la présence à Paris leur barrait l'accès des théâtres, et ses compatriotes ne virent en lui qu'un nouveau rival.

Peu de jours après cet échec, Spontini trouva une large compensation dans le poème de *la Vestale* que Jouy lui confia. L'auteur avait successivement offert cette tragédie à Méhul et à Cherubini, mais ni l'un ni l'autre n'en avaient compris le mérite, et celui-ci venait de la lui rendre après avoir longtemps hésité à la mettre en musique. Ce poème dédaigné par ces deux maîtres de la scène française était un trésor sans prix aux yeux du jeune musicien, car il allait lui fournir l'occasion de mettre en évidence une puissance de génie qu'il ne croyait peut-être pas posséder.

De son côté, Dieulafoi devait bien offrir à son collaborateur réparation de la déroute où il l'avait entraîné avec *la Petite maison* et il lui remit un ouvrage qu'il venait d'écrire précisément avec Jouy : c'était un drame en un acte, *Milton*. Spontini se hâta de le mettre en musique, et le mardi 27 novembre 1804 la représentation en fut donnée au Théâtre-Feydeau.

Milton, vieillard, poète, aveugle.	M. Solié.
Emma, sa fille.	Mme Gavaudan.
Lord Davenant, sous le nom d'Arthur.	M. Gavaudan.
Godwin, quaker, juge de paix.	M. Chenard.
Miss Charlotte, sa nièce, fille surannée.	Mme Crétu.

Cette fois, le musicien fut plus heureux et sortit enfin de la série de mésaventures qu'il avait éprouvées au théâtre depuis son arrivée à Paris. Avec l'esprit clairvoyant des artistes véritablement doués, il avait

tiré profit des attaques de ses ennemis; son style avait pris plus d'ampleur, sa manière avait acquis plus de variété et plus de couleur : toutes qualités précieuses pour bien rendre en musique un ouvrage dont la donnée dramatique aurait mieux convenu au cadre de l'Opéra qu'à la scène de l'Opéra-Comique. En s'essayant avec ce poème qui demandait de nobles accents, l'auteur sembla préluder aux grands succès qui l'attendaient sur notre première scène lyrique.

L'ouverture est traitée d'une main légère et paraissait du moins agréable à entendre, si elle ne s'accordait pas trop avec les sentiments tendres ou les épisodes touchants du drame auquel elle servait de prologue. On peut reprocher au premier air de Charlotte et au trio qui suit entre Charlotte, Arthur et Godwin, d'être écrits trop haut, mais en revanche la romance d'Emma : *J'aurai le sort de la fleur des déserts*, est d'une simplicité aimable et accompagnée d'une façon charmante. L'hymne au soleil chanté par Milton est une mélodie d'une inspiration assez large, d'un style trop fleuri à la voix comme à l'orchestre avec ces arpéges incessants des violons et surtout dans la partie de cor solo qui concerte avec le chanteur; cependant le début de ce morceau, d'une simplicité noble, fait pressentir quelque peu la transformation qui allait s'opérer bientôt dans le talent du musicien. L'air écossais : *Quittez les riantes campagnes*, est arrangé successivement à deux et trois voix avec beaucoup de goût. Le duo d'Arthur et d'Emma : *Quels traits! quelle grâce touchante!* qui devient un quatuor, par l'arrivée de Charlotte et de Godwin, renferme encore de gracieux passages ainsi que le quintette final où se trouve intercalée une improvisation du poète, un hymne à l'Hymen, qui a bien inspiré le compositeur.

Ce remarquable ouvrage obtint un succès mérité. Le public surtout lui fit bon accueil; la critique, au contraire, resta sur ses gardes et tint injustement rigueur au musicien pour ses échecs précédents. Voici, en premier lieu, le jugement du *Journal de Paris* : « L'opéra de *Milton* vient de réussir. Le grand poète qui en est le héros, est représenté, comme nous l'avions annoncé, aveugle et fuyant la vengeance de Charles II. Accueilli et caché par un quaker, il est découvert par un jeune seigneur, qui, sous le nom supposé d'Arthur, s'introduit dans la maison, et se fait aimer par Emma (c'est la fille du poète). Milton, qui croit à cet Arthur beaucoup plus d'âge qu'il n'en a, lui accorde toute sa confiance. Le quaker, au contraire, s'en méfie. On découvre à la fin que ce jeune homme est le fils d'un duc que Milton avait soustrait à la mort sous le protectorat de Cromwell, et la grâce que ce fils reconnaissant apporte à Milton (au grand étonnement de tout le monde, excepté du

public), forme à la fois le coup de théâtre et le dénoûment de la pièce. Peu d'action, des situations fausses : Milton est représenté comme un vieillard aimable et spirituel; mais rien de ce qu'il dit ne décèle son génie impétueux et bizarre. Musique composée avec beaucoup de goût ; plus de beautés dans l'orchestre que dans la partie vocale. Peu d'idées dramatiques; beaucoup trop de morceaux, et des morceaux beaucoup trop longs. »

L'aristarque du journal des *Débats* se départ un peu de sa sévérité vis à vis du musicien italien, et, tout en gardant encore une sage réserve, il s'efforce d'établir une juste balance entre les encouragements et les critiques. « ..... La musique est de M. Spontini, élève de M. Cimarosa. Beaucoup de richesses, peu de choix, d'ordre et d'économie. Ce compositeur fécond et prodigue a de la peine à s'arrêter, et ne sait pas encore finir. Son ouverture est brillante et très longue ; plusieurs de ses morceaux sont charmants et très longs : c'est un beau défaut que l'excessive abondance, mais c'est un grand défaut. M. Spontini charge un peu trop son orchestre ; il n'a pas toujours l'intention dramatique assez nette et assez précise ; il a besoin d'étudier encore notre goût, notre scène et notre Grétry, mais il a tout ce qu'il faut pour profiter de ces connaissances : son talent ne demande qu'une meilleure direction : il a fait assez dans cet ouvrage pour prouver qu'il est capable de faire très bien. »

Tout heureux de ce premier succès, l'auteur dédia sa partition à l'Impératrice des Français en reconnaissance des paroles encourageantes qu'elle avait bien voulu lui adresser à son début en France et qui, disait-il, « avaient été le plus puissant aiguillon pour son faible talent ». Le succès, du reste, s'affermit bientôt. Quoi qu'en aient dit les critiques, cet ouvrage, repris plusieurs fois, a toujours été entendu avec plaisir, et la traduction allemande que l'auteur en fit faire plus tard fut reçue avec faveur dans plusieurs villes, notamment à Vienne, à Dresde et à Weimar.

ADOLPHE JULLIEN.

(La fin prochainement.)

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Monsieur Campocasso, qui avait été nommé directeur du Théâtre-Lyrique en remplacement de M. Arsène Houssaye, démissionnaire, vient également d'adresser sa démission à M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

— Les terrains de l'ancien Opéra, qui n'ont pas trouvé d'acquéreurs à l'adjudication du 17 juillet dernier, sont de nouveau mis en vente. L'adjudication de ces huit lots aura lieu le samedi 6 novembre prochain.

Six lots se trouvent en bordure de la rue Chauchat prolongée; un autre lot se trouve rue Rossini et le dernier est situé rue Le Peletier, au coin de l'ancien passage.

Voici la superficie de ces divers lots avec la mise à prix :

Ilot n° I. — Lot 1. — rue Rossini — 17 mètres de façade : superficie, 373 m. 05. Mise à prix : 209,000 fr.

Lot 2. — Situé au coin de la rue Rossini et de la rue Chauchat prolongée — façade : rue Rossini, 19 m.; façade : rue Chauchat, 23 m. 02. Superficie : 471 m. 88. Mise à prix : 302,000 fr.

Lot 3. — Rue Chauchat — façade 16 m. 75. Superficie : 450 m. 12. Mise à prix : 248,000 fr.

Lot 4. — rue Chauchat — façade 16 m. 226. — Superficie : 491 m. 48. Mise à prix : 271,000 fr.

Les trois lots suivants se trouvent rue Chauchat, à droite :

Ilot n° II. — Lot 5. — Rues Rossini et Chauchat, avec façade respective de 13 m. 649 et 20 m. 996; superficie : 400 m. 06; mise à prix : 256,000 fr.

Lot 6. — Façade, 17 mètres; superficie, 410 m. 98; mise à prix : 231,000 fr.

Lot 7. — Façade, 18 mètres; superficie, 435 m. 58; mise à prix 240,000 fr.

8e et dernier lot, attenant au lot précédent. — Façade sur la rue Le Peletier : 15 m. 102; superficie, 406 m. 19; mise à prix : 240,000 fr.

La première vacation a produit 1,699,500 francs pour 6 lots.

Pour remplir les formalités préalables à son entrée en possession, l'adjudicataire aura un délai d'un mois pendant lequel il ne payera pas d'intérêts.

Le prix principal de l'adjudication sera divisé en cinquièmes et payé, savoir : le premier cinquième dans le mois à partir du jour de l'adjudication et les quatre autres cinquièmes d'année en année, à partir de l'expiration du terme accordé pour le payement du premier cinquième.

L'adjudicataire payera les droits de timbre et d'enregistrement du procès-verbal d'adjudication et des annonces.

Le droit d'enregistrement n'est que de 2 fr. 50 p. 100 du prix de l'adjudication, décimes compris.

— Alard, le célèbre violoniste, vient de donner sa démission de professeur du Conservatoire, après trente-trois ans d'exercice, pendant lesquels il a formé un nombre considérable d'élèves.

On ne sait encore qui le remplacera. Trois noms seront mis en avant : ceux de MM. Mauzin, Chaîne et Sarasate.

— Mme Viardot quitte aussi le Conservatoire, où elle était professeur de chant depuis quatre ans.

— Nous empruntons à notre confrère François Oswald, du *Gaulois*, le récit suivant :

Nous traduisons de la *Chronique américaine du Wiekly Messinger*, de Zanesville (Ohio), le fait suivant, auquel une des œuvres de Gounod, *Faust*, qu'on joue en ce moment, imprime un cachet d'actualité effrayante et qui fournit en même temps un échantillon de la manière dont les Italiens, en Amérique, entendent la « poésie » du duel.

Voici cet à-propos tragique :

« Un événement dramatique inouï a mis cette semaine toute la petite cité de Zanesville en émoi.

« Nous possédons ici depuis quelque temps une compagnie lyrique italienne qui joue le répertoire connu. Parmi les artistes de cette troupe, il y a la basse Giulio et le baryton Pacassi, qui s'étaient pris de rivalité amoureuse pour les beaux yeux de la signora Arapella, prima-donna.

« Il paraît que Giulio tenait la corde dans les bonnes grâces de la diva et ne se gênait pas pour en taquiner son rival chaque fois qu'il en trouvait l'occasion. De là des mots vils, des querelles et, finalement, une haine qui, allant croissant, ne présageait rien de bon. Déjà, à deux ou trois reprises, les camarades avaient dû intervenir pour empêcher des rencontres sérieuses.

« Mercredi, cependant, les deux rivaux s'étaient livrés à une dispute plus violente que d'habitude, et le baryton Pacassi avait fini par provoquer la basse Giulio à un duel à mort. Or, Giulio, artiste jusqu'au bout des ongles, tenait à donner au cartel un cachet dramatique inusité. Il accepta le duel, mais sous certaines conditions, auxquelles Pacassi souscrivit...

« Et voici ce qui arriva :

« Le lendemain, la troupe donnait *Faust*, de Gounod, traduit en italien. Giulio remplissait le rôle de Méphistophélès, et Pacassi celui de Valentin. On

sait qu'au cinquième tableau, Faust a un duel avec Valentin, mais que c'est l'épée infernale de Méphistophélès qui achève le frère de Marguerite.

« Eh bien, c'était ce passage que les deux rivaux avaient choisi pour vider leur affaire personnelle en pleine scène, et sous les yeux d'un public qui ignorait le premier mot du dissentiment de nos artistes.

« Jamais nous n'avons assisté à un spectacle pareil.

« Quand Pacassi-Valentin est sorti de la demeure de Marguerite, il est tombé en garde contre Giulio-Méphisto, et les deux hommes se sont mis à ferrailler avec une rage que le public a pris pour monnaie courante. Les applaudissements et les trépignements montaient jusqu'au délire. De mémoire d'habitué, on n'avait vu deux artistes se charger avec tant d'animosité et d'emportement.

« Tout à coup, cependant, il y eut dans la salle un cri de stupéfaction indignée : Méphistophélès venait de recevoir à bout portant une botte terrible du soldat Valentin, et chancelait en arrière, pour s'affaisser entre les bras de Faust... Cette péripétie n'était pas dans la pièce, et le public connaisseur s'apprêtait à siffler la « bévue » quand il se passa, sur la scène, un tohu-bohu extraordinaire : figurants, comparses et acteurs se précipitaient vers la basse Giulio en levant les bras au ciel et en jetant des cris d'alarme, pendant que la signora Arapella, costumée en Marguerite, accourut et se jeta en sanglotant sur le corps de son Giulio convulsionnant sur le plancher du théâtre.

« On comprit alors que le duel avait été on ne peut plus sérieux et que Pacassi venait de tuer son heureux rival en plein opéra et sous les yeux du public

« L'émoi fut indescriptible.

« Des policemen s'élancèrent sur la scène et l'on baissa le rideau, pendant que Marguerite, folle de douleur, recueillait le dernier soupir de l'infortuné Méphisto et que les détectives garrottaient Valentin pour le conduire en prison... »

On parlera longtemps, à Zanesville, de ce coup de théâtre aussi sanglant qu'imprévu.

Nous le croyons sans peine.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — M. Faure est encore indisposé ; il ne pourra reprendre son service que dans quelque temps.

Le baryton Lassalle est *réserviste.* Dès son retour on reprendra *Hamlet* avec mademoiselle de Reszké.

— M. Léon Achard, dont le congé est expiré, répète actuellement les *Huguenots.*

M. Gally, le jeune lauréat du Conservatoire qui devait faire ses débuts dans cet opéra, est forcé d'entrer dans les rangs de l'armée pour faire l'année du volontariat. Il n'a pu, dit-on, obtenir un congé.

— L'audition du *Dimitri*, opéra de M. Joncières, a eu lieu le 23 septembre comme nous l'avions annoncé. La presse n'ayant pas été convoquée, nous ne pouvons dire si la musique de notre confrère a été bien accueillie.

Cependant on annonce que madame Carvalho aurait demandé à l'auteur de chanter le principal rôle. Cela serait de bon augure.

— Il paraîtrait que, d'accord avec madame de Mac-Mahon, madame Adelina Patti a remis au printemps prochain la représentation au bénéfice des inondés, dont nous avions parlé dans un précédent numéro.

La célèbre cantatrice se ferait entendre dans *Rigoletto*.

— M. Halanzier a engagé un baryton, M. Gresse, qui débutera dans le rôle de Saint-Bris des *Huguenots*.

Opéra-Comique. — Les répétitions générales du *Val d'Andorre* touchent à leur fin. La première représentation sera donnée vers le milieu de la semaine prochaine.

C'est M. Nicot qui remplira le rôle de Saturnin, primitivement distribué à M. Caisso. Enfin on assure que M. Montjauze chantera le rôle de Stéphane.

— A l'Opéra-Comique, les répétitions de *la Statue*, de M. Reyer, commenceront le mois prochain.

Montjauze a été spécialement engagé par M. du Locle pour chanter le rôle qu'il a créé à l'ancien Théâtre-Lyrique, et c'est mademoiselle Chapuy qui succèdera à mademoiselle Baretta dans le rôle de l'héroïne.

— On parle aussi de reprendre le *Voyage en Chine*.

C'est Ismaël qui jouera le rôle de Pompery, créé par Couderc. Le rôle de Ronsenville, qui fut dans l'origine joué par Sainte-Foy, aura cette fois Ponchard pour interprète.

— A propos de Couderc, nous apprenons avec plaisir que le sympathique chanteur est en bonne voie de guérison. Il a quitté la maison de santé du docteur Dubois.

— Les répétitions de *Piccolino*, le nouvel opéra comique de MM. Sardou et Guiraud, sont poussées activement.

Théâtre-Italien. — M. Léon Escudier commencera ses représentations le 1er avril prochain. La *Messe de Requiem* de Verdi sera donnée *six fois*, et *Aïda dix-huit fois*.

La direction des chœurs est confiée à M. Raoul Pugno.

Verdi conduira l'orchestre tous les soirs.

L'année suivante, M. Escudier nous fera entendre la *Forza del destino*.

Gaîté. — La première représentation du *Voyage dans la Lune* est fixée au 25 octobre.

Le baryton Devoyod, que nous avons entendu à l'Opéra et qui, depuis deux ou trois ans, a obtenu de grands succès à la Monnaie, de Bruxelles vient d'être engagé à la Gaîté pour l'hiver de 1876.

M. Devoyod créera un rôle dans *Paul et Virginie*.

Folies-Dramatiques. — M. Cantin vient de recevoir une opérette de M. Darcier, titre : *la Nuit aux baisers.*

Salle Taitbout. — L'ouverture du théâtre Taitbout aura lieu vers le 25 octobre. *La Cruche cassée* sera interprétée par :

Colette	Mmes Chaumont
Elmire	Périer
Javotte	Montaland
Omphale	Darcourt
Hector	Debreux
Batistine	Liona.
Marcaillou	MM. Bonnet
Saint-Pourçain	Luguet
De la Jugulaire	Emmanuel
Chalumeau	Mercier
Un tabellion	Galabert

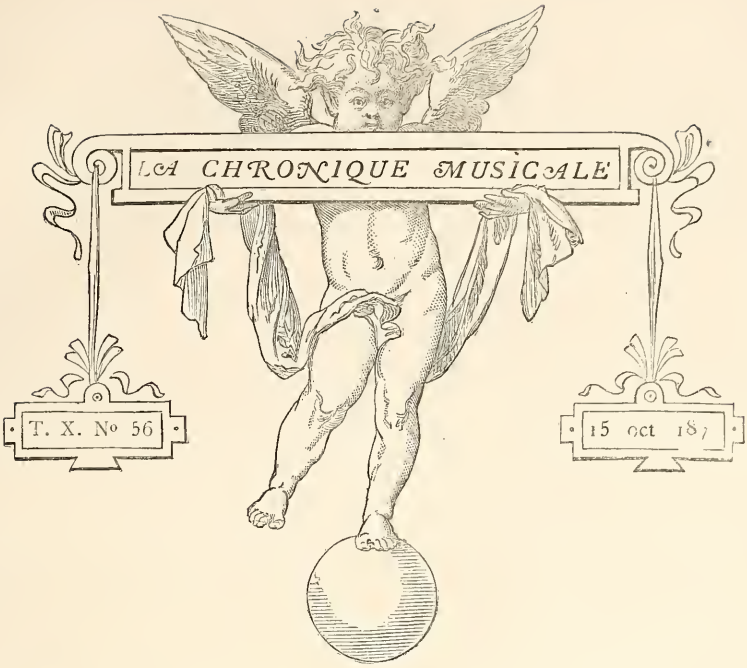
Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

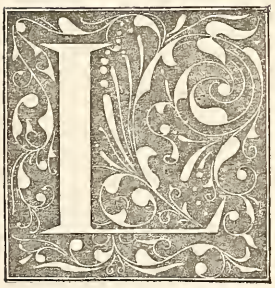
O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.



LA TROMPETTE



A Trompette est la sœur du Tambour : son histoire pourrait s'écrire avec du sang. Chez tous les peuples, elle a été le témoin provocateur des batailles.

On danse au son du violon
Ou bien au son de la musette,
Mais quand retentit le canon,
La parole est à la Trompette.

Cet instrument guerrier est la plus violente antithèse du paisible hautbois.

La trompette se trouve partout où existent des hommes en société : elle est comme l'indice de la civilisation, elle se mêle à toutes les institutions politiques et religieuses, elle préside à toutes les cérémonies et à toutes les fêtes.

Elle déclare la guerre, donne le signal des combats, sonne la retraite des vaincus. Dans les jeux et les fêtes, elle applaudit par ses fanfares à la victoire de ceux qui reçoivent des couronnes. On peut appliquer à la trompette ce que Boileau a dit de l'ode :

Aux athlètes de Pise elle ouvre la barrière,
Chante un vainqueur poudreux au bout de la carrière.

Dans les tournois, elle suivait l'heureux chevalier qui allait recevoir le prix de la main des dames.

Elle précède les conquérants, annonce l'arrivée ou les entrevues des souverains, assiste à leurs traités, pour ainsi dire à leurs serments, elle annonce aussi la naissance des grands et des puissants de la terre, et les accompagne au tombeau.

Dernièrement, quand le lord maire vint à Paris, toutes les fois qu'il montait dans son carosse ou qu'il en descendait, une sonnerie de trompettes se faisait entendre.

Les peuples les plus éclairés de l'antiquité eurent pour cet instrument la plus haute estime. Les emblêmes qui constituent l'art de l'iconologie en font foi. On y voit toujours la trompette placée dans la main des dieux, soit dans celle des prêtres, soit dans celle des héros ou autres personnages distingués.

Les effets de la trompette sont grands et sublimes ! Et, comme le fait remarquer le célèbre *Dauverné :*

« C'est le seul instrument dont le nom ait été prononcé par la bouche de l'Éternel (*Livre des nombres*, ch. x, verset II), que Dieu ait désigné à Moïse, qu'il ait fait entendre aux Israélites du haut du mont Sinaï, afin que le peuple en fît usage par son ordre, celui enfin qui doit réveiller le genre humain du sommeil de la mort. »

Il est fait mention dans l'Apocalypse des sept anges aux sept trompettes. — La trompette de Jéricho a fait le sujet de nombreux commentaires ; à cet égard, nous citerons l'opinion du *P. Mersenne*, de *S. Augustin* et de quelques autres pères de l'Église, qui pensent que la chute des murs de Jéricho est un fait tout naturel, dû au son des instruments dont Gédéon avait fait munir, par ordre de Dieu, les Israélites.

La trompette est universelle ; tous les poètes lui donnent une place dans leurs œuvres :

« Foin du diable qui m'a fait tomber ? Comment feront les lances polonaises, comment feront les sabres polonais pour se frayer un chemin à travers le tourbillon des combats aux sons d'une autre trompette ?

« Que de fois n'ai-je point galopé à leur tête au milieu des tonnerres grondants! Que de fois n'ai-je pas espéré de faire résonner ma trompette dans l'air affranchi!

« Je l'ai espéré, lorsque la mort sanglante volait sur les boulets sifflants; je l'ai espéré, lorsqu'elle grinçait à mon oreille sa menace farouche; je l'ai espéré.... et je me suis trompé!

« Afin que mon âme ait moins de peine à quitter mon corps, camarades, je vous en supplie, saisissez ma trompette, et jouez-moi cet air que vous savez si bien : « La Pologne n'est pas encore morte! »

« Oui, jouez-moi cet air, ou ne m'en jouez pas, mais aidez-moi à l'y souffler moi-même avec ma dernière haleine! puis rendez-moi l'instrument. Au jour du dernier jugement, cette trompette me servira.

« Car, lorsque Dieu criera aux hommes de se lever de terre, lorsqu'il chargera l'épouvante de les faire sortir de leurs tombeaux, il faudra bien qu'il commence par réveiller les trompettes dans leurs cercueils.

« Quelle joie ce sera, camarades! Comme alors je m'empresserai de secouer la terre qui recouvrira mon corps, pour réveiller aux sons de ma trompette tous les peuples de la terre et pour les exciter contre les ennemis. »

La mort du Trompette. — George Herwegh.

Tout porte à croire que l'origine de cet instrument remonte au-delà du déluge. On attribue son invention à *Jubal*, dont le frère *Tubalcaïn* connaissait l'art de fondre et de travailler les métaux.

Le savant *Villoteau*, dans son bel ouvrage intitulé : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*, prouve évidemment que Jubal, aidé de son frère Tubalcaïn, avait inventé non-seulement les instruments à cordes, mais aussi trompette de métal.

Quelques auteurs en attribueraient l'invention, soit à Mezraïm, fils de Cham, lequel vint après le déluge peupler la Thébaïde, soit à Ménès, fondateur de Memphis et premier roi d'Égypte.

Thubal, chef des Ibères pyrénéens, d'origine celtique, aurait inventé les cornets ou trompes, au son desquels ces nomades pasteurs rassemblaient leurs troupeaux.

Ne semble-t-il pas que l'idée de la trompette dût se présenter naturellement à quiconque s'avisa de souffler dans une corne de bœuf ou de bélier perforée, dans un roseau percé ou dans une conque ouverte aux deux extrémités de son hélice?

Les rabbins prétendent que la première trompette, ou plus exactement le premier cornet à bouquin (*keren*), fut une des cornes du bélier immolé à Dieu par Abraham au lieu de son fils Isaac. Il est avéré que le *keren* fut connu des patriarches.

Quand l'usage des métaux fut établi, on substitua le cuivre à la corne,

parce qu'on s'aperçut bientôt que ce métal sonore rendait un son puissant et incisif.

La trompette est tantôt appelée *tuba*, ou *lituus*, ou *cornu*, ou *buccina*, etc.

Sonnant de la buccine,
Et jouant des coulteaux.

Lucain expose, dans un seul vers, la différence du son de la *tuba* et du *lituus :*

..... *Stridor lituum, clangorque tubarum.*

Sénèque, dans son *Œdipe*, indique également la différence qui existe entre la *buccine* ou corne d'airain et le *lituus :*

Sonuitque reflexo classicum cornu,
Lituusque adunco stridulos cantus
Elisit aere.

En Suisse et dans le Tyrol, on voit encore aujourd'hui, chez les paysans, des trompettes faites d'écorce d'arbre, et elles y sont de la plus haute antiquité.

M. de Barante, dans son *Histoire des ducs de Bourgogne*, fait mention de trompettes de bois que les Suisses firent entendre à l'armée des Bourguignons, et dont le son effrayant mit cette armée en déroute.

Le cor des Alpes, très usité encore aujourd'hui sur les montagnes de la Suisse, est un tube de bois long de deux à quatre mètres, dont l'extrémité forme un évasement qui, lorsqu'on joue, repose sur le sol. L'embouchure est celle du trombonne ou de l'ophicléide. Le son rappelle le mugissement du taureau. Cet instrument est harmonique. Les bergers emploient le cor des Alpes pour se donner des signaux d'une montagne à l'autre, et aussi pour faire parler les échos.

Il y a à Thoune, dans le canton de Berne, une maison qui fabrique spécialement ce rude instrument. De même que Martigny en Valais fait une grande exportation de cornets à bouquin.

Jusqu'au temps de l'invasion romaine, les contrées du Nord de l'Europe avaient fréquemment retenti du son effroyable de cornes gigantesques, dépouilles de diverses espèces de taureaux sauvages ou de buffles errant par troupes innombrables dans leurs vastes forêts.

En sorte qu'il y avait dans la seule Hibernie (Irlande) sept sortes de trompettes, parmi lesquelles le *stuic* ou *stoc* offrait la singularité d'une large ouverture pratiquée sur le côté de son tube d'airain fort court.

Les habitants de la Calédonie (Écosse) adaptèrent le tube d'airain à

une sorte de cornemuse dont le son retentissant excitait leur ardeur guerrière.

Une trompe gigantesque a été baptisée par les Uranais : le *taureau d'Uri*. Un instrument du même genre, remarquable aussi par sa dimension, porte le nom de *vache d'Unterwald*.

Les Hébreux, qui avaient conservé la tradition antédiluvienne, n'appelaient pas la Trompette *Tuba*, mais *Chatzotzeroth :* c'était la trompette des prêtres; le *Schophar* était celle des armées. Le son de ces trompettes remplit de terreur l'armée de Jéroboam et donna une victoire complète à Abias, roi de Judas. Saül fit entendre le son du Schophar en signe de triomphe. Joab, général de l'armée du roi David, sonna lui-même la retraite pour arrêter l'impétuosité de ses troupes qui poursuivaient celles d'Abner.

Les Egyptiens appelaient leur trompette *Chnouè*, les Grecs, *Salpinx*, nous-mêmes l'appelons trompette, diminutif de *trompe*, dérivé du grec *Strombos*, nom d'une sorte de coquille à l'imitation de laquelle on a fait la Trompe. Un coquillage s'appelle *Buccin*, et celui que l'on nomme *Triton*, figure comme un instrument de musique marine sur un grand nombre de bas-reliefs fort anciens.

Selon le témoignage de M. de Guignard (1725) les compagnies de fusiliers de montagnes que l'on créa sous Louis XIV au commencement de 1689 pour les opposer aux miquelets catalans, qui étaient au service des Espagnols, avaient dans chaque compagnie, au lieu d'un tambour, un *Corneur*, lequel dit cet auteur se servait d'une grosse coquille de limaçon de mer; de sorte que lorsque ces compagnies qui étaient au nombre de cent marchaient ensemble, cela formait un bruit champêtre étonnant et cependant martial.

Les Juifs ont conservé l'usage de la trompette dans les grandes synagogues; pendant le mois d'*Elul* ou de la Pénitence, la trompette sonne matin et soir.

Chez les Egyptiens elle s'appelle *Surmé;* c'est le plus bruyant de leurs instruments à vent.

Les Arabes ont le Néphyr.

Aux Indes, il y en a quatre sortes. Le *Bouri*, qui serait fort long s'il n'était pas replié par le milieu, et qui se termine par un large pavillon.

La seconde, appelée : *Cambau;* elle n'est doublée qu'en un seul tour vers le milieu.

La troisième, nommée *Toutaré,* a la forme d'un immense cornet; et la quatrième, *Kerena*, longue de quinze pieds, et rendant un son très éclatant.

Les Indous se servent encore d'une trompette appelée *Baunk;* cet instrument peut se comparer à notre trompette; il est ordinairement couvert d'un beau vernis rouge.

Les Chinois et les Tartares ont le *Ja* ou *Lapa*, grand tube long de neuf pieds, puis une trompette de bois appelée : *Ou-tong-chu*, dont la forme est celle d'une cloche de trois pieds de longueur et entourée de cercles d'or.

Les Persans ont le *Kereney;* c'est le principal instrument des musiques militaires.

Les Turcs, le *Boru*, trompette d'étain.

Les trompettes de la Côte de Guinée sont faites avec des dents d'éléphant; il y en a qui pèsent plus de trente livres. Le son de cet instrument est étrange.

Dans l'Abyssinie, la trompette est faite d'un morceau de roseau de cinq pieds de long avec une ouverture large d'environ un demi pouce; à ce long bâton se trouve fixé le cou d'une courge qui a précisément la forme du pavillon de notre trompette. Cette partie est ornée de petites coquilles blanches, et la totalité de l'instrument est revêtue de parchemin.

Les *Fellatahs* ont aussi une trompette longue de douze à quatorze pieds; elle est faite de morceaux de bois creux avec une embouchure d'airain, elle rappellerait ainsi le Cor des Alpes.

Au Paraguay, chez les *Abiponès*, l'écaille de la queue de l'armadille devient entre leurs mains une trompette bruyante.

Aujourd'hui on trouve au Mexique, au Pérou, au Brésil, dans les États-Unis, au Canada et chez la plupart des peuples des deux Amériques, l'usage de la trompette tel que nous nous en servons.

« Ce fut sous *Louis XII*, vers la fin du quinzième siècle, qu'un Français nommé *Maurin* donna à la Trompette sa forme actuelle.

« Les Trompettes droites, longues de près de six pieds, étaient trop incommodes pour qu'on ne cherchât pas à en changer la forme, aussi vit-on, dès le quinzième siècle, des trompettes doubles ou à tiges repliées.

« On courbait la tige de diverses façons, quelquefois elle ne formait qu'un simple anneau en tortille, ou bien cette tige était repliée plusieurs fois en zig-zag, la seconde courbure étant en sens inverse de la première; enfin cette tige, partagée en plusieurs branches, était courbée en deux endroits nommés *potence;* c'est la Trompette de guerre.

« De Pontécoulant. »

Henxner rapporte qu'en Angleterre la reine Elisabeth faisait jouer à

l'heure de son dîner *douze trompettes*, deux timbales accompagnées de fifres, cornets et tambours.

L'Archange Gabriel a été considéré comme le patron des trompettistes. Tous les ans on célébrait une fête en son honneur au son des trompettes et des timbales.

En 1730, on célébra à Vienne le Jubilé de la confirmation du privilége accordé aux trompettistes en 1630 par Ferdinand II.

Dès le treizième siècle, et même bien auparavant, les différentes sortes de trompettes se trouvent souvent désignées par les vieux chroniqueurs qui ont écrit en langue romane, sous les noms de *Trompes*, *Trompettes*, *Cors*, *Cornets*, *Buisines*, *Buccines*, *Clarons*, *Claronceaux*.

Les trompettes dont on se servait dans les occasions solennelles étaient ordinairement des instruments de prix. Car, lorsque le roi Charles V marcha au devant de l'empereur Charles IV, il est dit que :

« Les Trompettes du Roy, à trompes d'argent, à panonceaux brodés, devant aloient qui pour faire les gens avancier, par foiz trompoient.
« CHRISTINE DE PISAN. »

Par ordre de Louis XIV, Lully composa des morceaux de trompettes et timbales à l'usage des carrousels.

Le plus ancien monument qui constate l'authenticité de l'emploi de cet instrument dans les orchestres, est l'opéra *d'Orfeo* composé par *Monteverde* en 1607.

La seconde exhibition des trompettes dans la musique de théâtre en France eut lieu en 1674 dans l'opéra *d'Alceste*, de *Quinault* et *Lully*.

L'emploi des trompettes dans la musique d'église date d'une époque déjà reculée ; les compositions célèbres de *Haendel*, de *Bach* et autres, ont une autorité incontestable, car ces grands maîtres ont écrit des oratorios dans lesquels il existe des parties de trompettes récitantes d'une difficulté prodigieuse sous le rapport de l'élévation des notes.

Signalons la partie de trompettes dans l'andante d'introduction d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck.

Du temps de *Mozart*, la trompette avait déjà pris une autre direction, la preuve est que ce maëstro sentit la nécessité de modifier certains effets de cet instrument dans les oratorios du *Messie* et des *Fêtes d'Alexandre* de *Haendel*.

Ce n'est que vers 1770 qu'on se servit en France de trompettes à peu près perfectionnées, c'est-à-dire, avec corps de rechange que les frères *Braun*, habiles trompettistes attachés à l'Académie royale de Musique, apportèrent d'Allemagne.

Plus tard on agrandit encore le domaine de l'instrument en y ajoutant les sons du *sol aigu*, *ré bémol*, *si naturel*, *la naturel*, et *la bémol grave*, dont nous devons d'abord les prémices si heureuses de leur emploi au génie et à la sagacité des Rossini, des Auber, des Carafa, des Meyerbeer, des Halévy, des Ambroise Thomas, qui en ont donné l'exemple dans leurs chefs-d'œuvre. Berlioz lui donne un rôle important dans le *Tuba mirum* de son *Requiem*, Beethoven dans l'andante de la symphonie en *la*.

Quoique, à notre avis, la seule vraie trompette soit la trompette droite, sans cylindres et sans pistons, nous mentionnerons la trompette à pistons qui fut employée en 1827 dans l'opéra de *Macbeth* de la composition de M. Chelard, qui n'eut que peu de représentations à cause de l'apparition du *Moïse* de Rossini.

Ce n'est que deux années plus tard, en 1829, dans l'opéra de *Guillaume Tell*, que reparut de nouveau la trompette à pistons, pour y figurer ensuite dans divers ouvrages, notamment dans *Robert le Diable*, *la Juive*, *les Huguenots*, *Obéron*, *Fra Diavolo*, etc.

C'est depuis peu d'années seulement et sous la direction de Chérubini que la trompette et le trombone, qui cependant avaient déjà conquis une place importante dans nos orchestres, furent enfin relevés de l'oubli où les avaient laissés les directions précédentes du Conservatoire de Musique de Paris.

En 1833 et 1836, Chérubini obtint de la munificence du gouvernement l'autorisation et les moyens de fonder une classe spéciale pour l'enseignement de chacun de ces instruments, jadis relégués dans l'arsenal de la guerre.

Ce fut *Dauverné*, qui le premier inaugura la classe de trompette, et la méthode savante qu'il écrivit est adoptée par le Conservatoire de Musique comme étant l'œuvre la plus parfaite en ce genre.

Après le décès de cet excellent professeur, il appartenait à *M. Cerclier* de continuer l'œuvre commencée.

M. Cerclier est un habile artiste trompettiste, et comme chanteur il remporta des couronnes en jouant le grand opéra à Turin, à Florence, à Livourne et à Vérone, où il tenait l'emploi de *primo tenore di cartello* sous le nom de *Maggiorelli*.

Le mécanisme de la trompette simple en apparence ne laisse pas que de présenter d'assez grandes difficultés, car, privée de l'avantage du doigté dont jouissent les autres instruments à vent, la trompette doit parcourir l'échelle de ses sons par la seule pression de l'embouchure sur les lèvres, proportionnellement graduée.

Le son de la trompette est bien capable de saisir et d'entraîner tous les êtres doués de quelque sensibilité.

Son timbre clair et argentin n'est pas dépourvu d'agrément, même pour des oreilles délicates, si l'on en sonne avec art, mais cet art ne s'acquiert que par de laborieuses études, car la nature rebelle de l'instrument exige une grande aptitude, jointe à une volonté persévérante pour s'en rendre maître.

On se ferait de la trompette une idée incomplète, affirme Dauverné, si l'on ne concevait qu'elle joint à la sublimité et à l'éclat incisif qui appartiennent essentiellement au type originel et fondamental de l'instrument, lequel électrise pour ainsi dire les hommes et les chevaux sur un champ de bataille, d'autres qualités variées et même entièrement opposées.

Nous pourrions citer nombre de passages où l'introduction de la trompette a produit les plus heureux effets sans troubler le calme et sans altérer la douceur qui doivent régner.

« Le changement de tonalité apporté par chacun des corps de rechange donne au compositeur la possibilité d'obtenir la variété des timbres dont il peut avoir besoin pour nuancer et colorer diversement ses effets. »

Le rôle de la trompette à l'orchestre, comme dans les corps de musique, est important, non qu'il y ait beaucoup à faire, mais parce que la moindre rentrée, la moindre attaque est presque toujours en dehors, et demande de la part de l'exécutant une grande sûreté de lèvres et une oreille constamment tendue vers la justesse.

On travaillera donc avec soin la qualité du son qui doit être pur et jamais cuivré, et l'attaque qui doit être franche sans dureté.

La trompette est employée avec succès dans l'accompagnement des chœurs et dans les finals. Supposons le compositeur à bout d'effets nouveaux. Il a usé de toutes les ressources que lui offrent les cornets, les cors, les trombones, les timbales, le tambour, la grosse caisse et cymbales, où trouvera-t-il un crescendo au *tutta forza?*

Il lui reste *l'entrée* des deux trompettes, et le but qu'il se propose sera atteint.

« Non, le principe originel de la Trompette ne doit point être effacé par les inventions modernes des pistons et des cylindres, qui ont donné naissance à de nouveaux instruments, qui peuvent servir, il est vrai, à enrichir l'instrumentation, mais ne remplaceront jamais, sous le rapport de la pureté et de la clarté du son, la Trompette naturelle, tant appréciée dans sa simplicité par les compositeurs d'intelligence et de goût, et dont je comparerai généralement l'emploi dans les partitions, à une couleur vive et éclatante placée sur la pa-

lette du peintre, qui ne s'en sert que de temps en temps pour obtenir de brillantes lumières.

« Dauverné. »

Ainsi dans un orchestre où la trompette éclate,
Ne vous semble-t-il pas devant vos yeux surpris
Voir tout à coup briller la couleur écarlate?
Sanglant appel de guerre à l'ardent coloris.

La trompette est l'hôte des hauts sommets.

Ce qu'elle veut, c'est la proclamation de la victoire : elle est orgueilleuse par tempérament, résumant toutes les qualités d'une voix de signal, elle exige une réponse.

La trompette est l'interprète des violences de couleurs de l'aurore, le cor lui présente l'opposition du crépuscule.

Son timbre strident est un appel aux armes, comme le roulement du tambour est un écho à ses éclairs déchaînés. *Sursum corda*, tel est son cri. Elle résume l'énergie, la vigilance et l'héroïsme martial.

Au théâtre, à sa parole, les apparitions voilées de magie s'enfuient épouvantées, fantômes terrassés par la lumière.

Au son de la trompette, tout se dévoile, le rideau du temple se déchire, et l'apothéose surgit des catacombes.

ALFRED GUICHON.

LES

COMMENCEMENTS DE SPONTINI

1774 — 1807 (1)

ETTE réussite honorable fut suivie d'un échec. Il s'agit de *Julie ou le Pot de fleurs*, représenté à l'Opéra-Comique le mardi 12 mars 1805, et dont l'insuccès doit être attribué moins encore à la musique incolore de Spontini qu'au misérable livret de Jars.

Mondor,	M. Chenard.
Julie, sa nièce,	Mlle Desbordes.
Verseuil, ami de Mondor,	M. Solié.
Valcour, jeune officier,	M. Elleviou.
Champagne, valet de Mondor,	M. Allaire.

La presse et le public firent à cette pièce un accueil des plus froids. Le rédacteur du *Journal de Paris* en parle sur un ton dégagé qui montre quelle misère c'était à ses yeux. « Bien que la chute d'un pot de fleurs soit en quelque sorte le sujet de la pièce, *le Pot de fleurs n'est pas tombé,* et ceux à qui nous empruntons ce joli calembourg, auraient pu ajouter : bien que *le Pot de fleurs* soit fort peu de chose, ce n'était pas une pièce à jeter par les fenêtres.... Il y a des morceaux gracieux dans

(1) Voir le numéro du 1er octobre.

la musique. L'ouverture est d'un genre neuf. La romance moitié guerrière, moitié galante, que chante Valcour, a un caractère très piquant. On a fait répéter le dernier couplet. Mademoiselle Desbordes, chargée du rôle de Julie, s'en est tirée à merveille. Cette jeune actrice a un vrai talent. Elleviou joue très bien le rôle de Valcour et chante parfaitement sa romance. En général, la pièce est bien montée. »

Aux *Débats*, Geoffroy est plus solennel sans être plus bienveillant : « L'ouverture est jolie et très-courte, les couplets que chante Elleviou et le petit duo qui leur succède, un autre duo entre l'oncle et la nièce, la romance et le quatuor de la fin, ne sont pas sans mérite; mais l'air où mademoiselle Desbordes dit qu'elle a du caractère, les réflexions musicales de Chenard et Solié, sont au-dessous du médiocre : en tout, peu de musique. Elle avait d'abord été composée par M. Fay, ancien acteur de ce théâtre ; la société comique n'a point voulu de M. Fay pour son musicien ; peut-être eût-elle bien fait de s'y tenir, quoique M. Fay ne soit ni de Naples, ni de Malte ; elle s'est obstinée à exiger que la musique de M. Fay fût refaite par M. Spontini. C'est ainsi que les sociétaires de l'Opéra Comique ont trouvé le secret de mécontenter M. Fay, sans aucun avantage ni pour Spontini, ni pour le théâtre. »

Il faut convenir que ces jugements sont assez justes. Bien que la partition de *Julie* ait été gravée, honneur qu'on n'obtenait pas alors aussi facilement qu'aujourd'hui, c'est un ouvrage des plus insignifiants, un seul morceau en a été conservé par les théâtres de vaudeville, c'est l'air : *Il a donc fallu pour la gloire*. Étant postérieur d'un an à *Milton*, cet opéra n'offre même pas l'intérêt que lui attribue Fétis de faire connaître le point de départ de Spontini, et, les partitions qu'il écrivit en Italie faisant défaut, d'accuser la prodigieuse transformation qui s'opéra tout à coup dans ses facultés (1).

Les insuccès répétés de *la Petite maison* et de *Julie* ne découragèrent cependant pas l'auteur de *Milton*. Plein de confiance en ses forces, il se remit au travail et chercha l'oubli de ses déboires passés en s'absorbant dans la conception musicale du beau poème de *la Vestale*, que Jouy, cédant à ses prières, lui avait bravement remis au lendemain de son premier échec.

(1) Fétis dit, en effet, que cette pièce avait été jouée d'abord un an plus tôt, à la fin de mars 1804, et que l'insuccès avait décidé Spontini à retirer sa partition pour y faire des changements. *Julie* serait ainsi le premier opéra français de Spontini, au lieu de *la Petite maison*, et cette représentation, en mars 1805, ne serait qu'une reprise. C'est là une erreur : il suffit, en effet, de suivre les spectacles de chaque jour donnés par les journaux du temps, pour s'assurer que *Julie* n'avait pas été

III

LA VESTALE

De Jouy avait eu le bonheur de voir sa pièce bien accueillie par le comité de l'Académie impériale de musique, alors composé des sieurs Bonet, directeur-président; Desfaucherets, Legouvé, Desprez, hommes de lettres; Monsigny, Rey, compositeurs; Lainez, premier artiste du chant; Gardel, maître des ballets; Boutron, machiniste en chef; de Mareuil, inspecteur général, et Le Craig, secrétaire général.

Une copie de la décision du comité, en date du 28 messidor an XIII (17 juillet 1805), avait été transmise à M. de Luçay, premier préfet du Palais, ayant la surveillance et la direction principale du Théâtre des Arts. Peu de jours après, ce fonctionnaire recevait une lettre, datée de Plombières, et signée du secrétaire des commandements de l'impératrice, qui lui parlait avec éloge de la partition de Spontini. Cette lettre ne produisit pas encore un effet bien appréciable.

A quelque temps de là, M. de Rémusat revenait à la charge et adressait à M. de Luçay la lettre suivante :

Sa Majesté l'Impératrice me charge, mon cher ami, de vous recommander M. Spontini, qu'elle vient de s'attacher en qualité de *compositeur de musique*. Ce compositeur a un opéra pour l'Académie impériale. Il désirerait bien que vous voulussiez le protéger; vous connaissez son talent distingué, et comme je sais votre zèle pour l'établissement que vous administrez, je ne doute pas que vous ne vous fassiez un plaisir de concourir à donner au public le plaisir d'entendre une composition intéressante.

Adieu, mon cher ami, je vous souhaite santé et plaisir. Pour moi, je pars pour Vienne, où je serai, comme partout,

Votre collègue et ami,

RÉMUSAT.

Strasbourg, le 6 frimaire, an XIV.

Souple et flatteur comme le sont naturellement les Italiens, Spontini avait su se glisser dans l'entourage de l'impératrice Joséphine et occuper bientôt un poste musical à la cour. Il avait dû abandonner successive-

jouée, même une fois, en mars 1804, et que la première représentation date seulement de mars 1805. On peut trouver l'explication de l'erreur dans ce fait que la musique, composée d'abord par Fay, avait été, comme nous l'apprend Geoffroy, jugée inexécutable par les comédiens et remplacée par celle de Spontini.

ment ses leçons de chant pour se vouer entièrement à sa carrière dramatique, et sa place d'accompagnateur au théâtre, absolument incompatible avec les fonctions de directeur de la musique de l'Impératrice, que d'heureuses relations de société et peut-être aussi son habile dédicace de *Milton* lui avaient fait obtenir. Bien lui en prit d'ailleurs de sacrifier cette position à une autre place près de la souveraine, car il dut à cette place de pouvoir triompher des innombrables obstacles qu'on faisait surgir devant lui, et il trouva dans la bonté naturelle de Joséphine une protection active, sans laquelle il ne serait peut-être pas parvenu à faire jouer *la Vestale*, partant à se faire connaître. Il ne négligeait d'ailleurs aucune occasion d'attirer sur lui les regards d'une princesse déjà bien disposée en sa faveur, et il ne manqua pas d'en saisir une excellente que lui offrit bientôt le destin des batailles.

Tous les théâtres de Paris s'empressèrent de célébrer la gloire de Napoléon après la bataille d'Austerlitz (1). Spontini demanda aussitôt à Balocchi de lui fournir le texte d'une cantate intitulée *l'Eccelsa Gara*, qu'il se hâta de mettre en musique, et qui fut exécutée au théâtre de l'Impératrice, le 8 février 1806. Le sujet de cette cantate mythologique était d'une fadeur extrême. Apollon et Minerve, descendus aux Champs Élysées, invitaient les plus illustres poètes de la Grèce, de Rome et de l'Italie à exalter la gloire militaire de la France. Homère, Virgile et le Tasse se disputaient vivement cet honneur; mais Apollon les mettait sagement d'accord en proclamant que ce n'était pas trop du Parnasse au grand complet pour célébrer dignement les exploits du plus grand homme des temps anciens et modernes, et, sur un signe de lui, les neuf muses s'unissaient aux poètes pour chanter en chœur des hymnes où étaient accumulées toutes les hyperboles de la louange la plus folle.

Si ce poème ne valait rien, la musique ne devait pas valoir grand chose; mais il était d'une adroite politique de ne pas critiquer trop vivement une œuvre conçue dans des intentions si louables. Aussi les journaux n'en disent-ils pas long, et le rédacteur du *Journal de Paris*

(1) Les musiciens se mettaient aussi de la partie et faisaient grand bruit dans ce concert de louanges. Lisez plutôt cette annonce mirifique, copiée dans un grand journal du temps :

MUSIQUE. La Grande Bataille d'Austerlitz, surnommée *la Bataille des trois empereurs*, fait historique, arrangée à grand orchestre et dédiée à S. A. I. Mons. le prince Joseph, grand-électeur de l'Empire, par L. Jadin, membre du Conservatoire de musique. Prix : 9 fr.—Nota. L'auteur s'est décidé, sur l'invitation de beaucoup d'amateurs, d'arranger à grand orchestre la Bataille d'Austerlitz, et le succès qu'elle a obtenu du public pour le piano, est un garant pour celle que nous annonçons aujourd'hui, qui réunit tout l'effet musical pour exprimer cette mémorable journée, gravée dans le cœur des Français. — Elle se vend à Paris, etc.

s'exprime-t-il avec toute la circonspection d'un habile homme qui prétend ne pas aventurer son jugement sur une production quasi officielle.

Cette cantate a obtenu tout le succès qu'on peut attendre de ces sortes de compositions..... La musique, comme on sait, ne vit que de mouvements et de contrastes. Dans l'*Eccelsa Gara,* le poète, inspiré par son sujet, a composé de fort bons vers; mais sur un fonds d'idées qui pouvait donner matière à un morceau d'ensemble, le compositeur en a fait neuf. Or, cette profusion de morceaux du même caractère devait paraître fastidieuse et c'est là ce qui est arrivé. L'effet n'en eût peut-être pas été aussi fâcheux, si tout à la fin de son ouvrage le poète n'eût pas fait réciter, par madame Canavassi-Garnier, cinquante à soixante vers de récitatif, qui ont fatigué le public et l'ont empêché d'apprécier le finale, morceau fait pour le réveiller. En mettant à part ces défauts et ces inconvénients qui tiennent à la chose, on a pu remarquer dans l'*Eccelsa Gara* plusieurs morceaux d'un très beau style. L'ouverture a fait beaucoup de plaisir; elle est élégante, gracieuse, légère : on a distingué, dans la première partie, un trio d'un superbe effet, bien chanté par madame Canavassi-Garnier, par Tarulli et par Barilli. Un grand air chanté par madame Ferlendis, avec accompagnement de cor anglais, a aussi fait impression et a obtenu des applaudissements dont madame Ferlendis a mérité une bonne part par un chant sage, un très bon goût d'ornement et une excellente prononciation. Enfin, le public a unanimement applaudi un *quintetto* de la deuxième partie, où se trouvent de beaux effets d'orchestre et une distribution brillante des parties vocales. Si cette partition, à laquelle manquent les effets des scènes et l'intérêt dramatique, a fait moins de sensation que les autres ouvrages de Spontini, ne doutons point que cet estimable compositeur, qui a déjà montré un véritable talent sur les scènes française et italienne, ne sache bientôt prendre sa revanche et arracher des applaudissements à ses juges les plus sévères (1).

L'impératrice avait été très touchée de ce délicat hommage comme des applaudissements qu'il avait soulevés dans le public, et elle en témoigna sa reconnaissance à l'auteur de la façon la plus éclatante en épousant ses intérêts et en le défendant contre ses ennemis et ses envieux, dont le nombre augmentait chaque jour. L'empereur signa enfin l'ordre de préparer l'étude et la mise à la scène de *la Vestale.*

Voici les devis approximatifs des dépenses :

Décors..	10.720 fr.
Costumes..	15.000
Copie.	3.000
Répétition extraordinaire.	280
Total.	29.000 fr. (2).

(1) Je noterai ici, à tout hasard, certain opéra : *Tutto il mundo a torto,* qu'on trouve cité sans plus de renseignements dans quelques notices, mais dont je n'ai rencontré de trace nulle part.

(2) État cité par M. de Lajarte dans les curieux articles qu'il donna l'année der-

On entendait alors par répétition extraordinaire ce qu'on appelle aujourd'hui répétition générale, et toute la maison de l'empereur, les hauts fonctionnaires de l'État, etc., avaient l'habitude d'y assister : 280 francs de dépense pour une aussi magnifique assistance, ce n'était vraiment pas cher, et l'on peut juger par là si l'empereur faisait de notables économies sur les beaux-arts pour tout reporter à la guerre. Un ordre du préfet du Palais fixa enfin au 25 octobre 1806 l'entrée en répétition de l'opéra.

Lorsque Berton avait achevé une nouvelle partition, il écrivait d'habitude au bas de la dernière page : *C'est ici que finit le plaisir et que la peine commence.* A peine les répétitions de son opéra furent-elles entamées, que Spontini put vérifier l'exactitude de cette réflexion peu encourageante. Fétis qui suivit en personne les études préparatoires de *la Vestale* avec tout l'intérêt d'un homme qui s'instruit et qui voit peu à peu une œuvre de génie prendre forme et s'affirmer, a expliqué d'une façon très claire quelles difficultés, quelles hostilités chaque jour renaissantes le malheureux compositeur rencontrait sur ce théâtre où il ne comptait guère que des rivaux.

Les répétitions de l'ouvrage avaient commencé, mais là de nouvelles préventions s'élevèrent, à cause de l'obscurité qui environnait les premières pensées de l'auteur, car cet homme, entièrement livré aux traditions de la musique italienne de son temps lorsqu'il était arrivé à Paris, cet homme, dis-je, s'était tout à coup révélé à lui-même dans ce qu'il y avait en lui d'original et de créateur, et il avait été appelé à composer une tragédie lyrique pour le grand opéra. Au lieu de l'ancienne facilité qui lui avait fait improviser ses opéras italiens et ses premiers ouvrages en français, il en était venu à une conception profonde, mais laborieuse. Devenue l'objet de ses méditations, l'expression forte et vraie des sentiments dramatiques domina toutes ses idées ; mais l'inhabitude des formes qui pouvaient réaliser cette expression était cause que ce qui était senti avec énergie par le compositeur, ne se traduisait que d'une manière obscure dans le premier jet de sa pensée. De là venait que sa vigoureuse inspiration ne se présentait quelquefois que sous l'aspect d'un travail péniblement élaboré. C'est en cet état qu'il livrait aux copistes la plupart des morceaux de sa *Vestale*. Mis à l'étude, ces morceaux présentaient aux chanteurs et aux musiciens de l'orchestre de grandes difficultés ; de là les sarcasmes des exécutants mal disposés pour lui et les bruits défavorables à l'ouvrage, qui se répandaient de proche en proche. Bien que Spontini en reçût

nière au *Ménestrel*, et dans lesquels il publia les pièces concernant *la Vestale* et *Fernand Cortez* trouvées par lui aux Archives de l'Opéra, au courant de l'énorme travail qu'il avait entrepris pour vérifier et remettre en ordre toutes les parties d'orchestre ou de chant de tous les opéras ou ballets joués à l'Opéra depuis deux siècles.

des impressions pénibles, il ne se laissait pas ébranler dans son sentiment intime. Dès qu'il avait acquis la conviction des défauts d'un morceau, il se remettait à l'œuvre, revoyait sa pensée primitive, l'éclaircissait, la dégageait de son entourage hétérogène, resserrait les phrases ou leur donnait plus de développement, en améliorait le rhythme et la modulation, et par degrés il arrivait à la réalisation dramatique dont il était animé. C'est ainsi que tour à tour les diverses parties de la partition de *la Vestale* parvinrent à leur maturité.

Les répétitions suivaient lentement leur cours au milieu de ces accrocs continuels, lorsque quelques membres du comité émirent certaines objections appuyées sur la prochaine représentation du ballet de Milon et Persuis, *Ulysse*, qui était à l'étude et qui fut joué sans succès le 27 février 1807. Le résultat de ces scrupules artistiques ou autres fut de renvoyer *la Vestale* après *Ulysse* : la représentation en fut fixée au mois d'avril suivant.

Ici se placeraient, d'après Fétis, une œuvre nouvelle et un incident scandaleux dans la carrière de Spontini ; mais tout en reproduisant son récit, je dirai quelles raisons majeures m'empêchent de pouvoir y ajouter foi. « La protection de l'impératrice, dit-il, fit triompher Spontini de la formidable opposition organisée contre lui, opposition qu'il trouva à son poste lorsqu'il fit exécuter un oratorio de sa composition dans un des concerts spirituels donnés au théâtre Louvois pendant la semaine sainte de l'année 1807. Les jeunes musiciens rassemblés au parterre pendant l'exécution de cet ouvrage mirent d'autant plus d'obstination à la troubler, que les répétitions de *la Vestale* étaient commencées et que tout annonçait la prochaine mise en scène de ce grand opéra. Les éclats de rire et les huées scandaleuses de ces jeunes gens couvrirent la voix des chanteurs et même la sonorité de l'orchestre, de telle sorte qu'il fut impossible d'apprécier le mérite de la composition et que l'exécution ne fut pas achevée. »

D'après les circonstances mêmes que précise Fétis, ce scandale n'a pu avoir lieu que pendant les jours saints de 1806 ou de 1807, puisqu'il fut provoqué par ce fait que *la Vestale* était en pleines répétitions; or, en 1805 on ne s'en occupait pas encore, et en 1808, toute cabale avait désarmé devant l'éclatant succès du nouvel opéra. Les journaux du temps nous ont transmis le programme des concerts spirituels de ces deux années, programme qu'ils inséraient la veille ou le matin même en insistant sur l'œuvre ou l'artiste qui devait former le principal attrait du concert : il est donc hors de doute qu'ils n'auraient pas manqué d'appuyer sur une œuvre religieuse du compositeur dont tout le monde musical se préoccupait si fort.

Il n'en est rien. En 1806, la troupe italienne qui donnait des représentations au Théâtre de l'Impératrice, situé rue de Louvois, n'organisa qu'un concert spirituel, pour le mercredi de la semaine sainte, et y fit entendre le *Stabat mater* d'Haydn. En 1807, l'année précisée par Fétis, il y eut trois concerts : les deux premiers (jeudi et vendredi saints 26 et 27 mars), étaient composés « des plus beaux morceaux des oratorios du célèbre Guglielmi, *Sisara e Debora* et *Giudite e Oloferno* »; le troisième et dernier eut lieu le samedi et M. Casimir y exécuta brillamment plusieurs morceaux sur la harpe. Mais nul indice de Spontini ni d'oratorio de sa façon, avant ni après aucun concert.

L'heureux temps fixé pour la représentation de *la Vestale*, le bienheureux mois d'avril approchait rapidement..... ; il passa sans que le comité songeât à tenir sa promesse. Cependant les persécutions contre le musicien ne cessaient pas malgré ces embarras, et bientôt les éléments eux-mêmes semblèrent se conjurer contre lui. Au mois d'août, un orage épouvantable fit irruption dans les magasins délabrés des Menus-Plaisirs, où l'on avait placé les nouveaux décors de *la Vestale*. Ils subirent quelques détériorations, qu'il fallut réparer : de là le prétexte d'un nouveau retard saisi avec empressement par les rivaux de Spontini.

Par surcroît de malheur, l'empereur vint à décider que la première représentation du *Triomphe de Trajan* serait donnée le 14 octobre 1807. Au reçu de cet ordre qui dérangeait tous ses projets financiers, le comité émit le vœu que *la Vestale* fût reculée après *Trajan*, en s'appuyant sur une raison d'économie que le directeur Bonet de Treiches, ancien député de la Haute-Loire à la Convention, fait bien valoir dans son rapport au surintendant. « En faisant passer *la Vestale* après *Trajan*, dit-il, il y aura une dépense de quinze mille francs en moins, parce que l'on se servira *des habits* de *Trajan*. » Bref, tout céda devant la volonté impériale et les études de *la Vestale* furent interrompues pour céder la place à *Trajan*.

Qu'était-ce donc que ce *Triomphe de Trajan* auquel on sacrifiait tous les droits acquis par Spontini et par Jouy. Ce n'était rien moins qu'un grand opéra allégorique à la louange de Napoléon et dans lequel on avait poussé la flatterie jusqu'à prendre pour sujet de la pièce un prétendu trait de la clémence impériale que la poésie, la musique et la peinture ont célébré à l'envi sans pouvoir persuader la postérité incrédule. Napoléon, sollicité par la femme d'un principicule allemand qui avait conspiré contre lui, de faire grâce au coupable, aurait jeté au feu les pièces de conviction en disant : « Vous le voyez, madame, je ne puis

pas condamner, il n'existe plus de preuves ». On sait trop bien aujourd'hui que l'empereur n'avait pas l'esprit assez étroit pour que l'absence de preuves l'empêchât de faire fusiller qui le gênait, mais en ce temps-là ce trait admirable suffit à Esmenard pour bâtir tout un opéra apologétique : à la fin, on voyait Trajan brûler sur un réchaud des pièces criminelles et faire grâce aux conspirateurs.

La musique était de Lesueur et Persuis qui, au 2 janvier de cette année 1807, avaient commencé la série des pièces adulatrices envers Napoléon en composant la musique d'un intermède de Baour-Lormian, *l'Inauguration du Temple de la Victoire. Le Triomphe de Trajan,* qui se terminait par un cortége magnifique — pour lequel il fallut construire un couloir sur la rue Lully, comme dégagement de la scène— fut joué le 23 octobre 1807 et produisit la recette énorme de 10,377 fr. 45 centimes. Cet opéra obtint une belle suite de représentations, dues uniquement à la richesse du spectacle, car poème et musique étaient au-dessous du médiocre : un seul morceau, la marche triomphale, composée par Kreutzer, obtint un éclatant succès et devint rapidement populaire au point d'être adopté par toutes les musiques de régiments.

Même après *le Triomphe de Trajan,* le comité ne semblait s'occuper qu'à regret de *la Vestale* et voulait jouer encore auparavant un opéra de Lesueur reçu déjà depuis longtemps, *la Mort d'Adam.* Recours fut porté à l'empereur par les rivaux de Spontini contre ce qu'ils appelaient un tour de faveur accordé à *la Vestale* sur la recommandation de l'impératrice, et l'on attendit humblement la décision du souverain. C'est alors que, pour parer le coup qu'on voulait leur porter, Jouy et Spontini adressèrent la requête suivante à Napoléon.

Sire,

Il n'est point d'injustice contre laquelle vos sujets ne trouvent un recours au pied du trône de Votre Majesté; nous osons donc espérer qu'elle daignera accueillir la supplication que nous avons l'honneur de lui adresser, comme auteur et comme compositeur de la tragédie lyrique intitulée *la Vestale.*

Cet ouvrage, reçu par le jury de l'Opéra avec la plus grande faveur, honoré de la protection de S. M. l'Impératrice-Reine, dont vous-même avez ordonné la mise en scène — il y a plus d'un an — était au moment de paraître lorsque l'on en suspendit l'exécution pour s'occuper uniquement de l'opéra de *Trajan,* que la reconnaissance publique attend avec une impatience si vive. Nous partageons avec trop d'enthousiasme ce sentiment universel pour n'avoir pas cédé avec joie la place aux auteurs assez heureux pour avoir été jugés dignes, dans une pareille circonstance, d'être les interprètes de l'admiration générale.

Mais, aujourd'hui, Sire, nous apprenons avec la plus vive douleur que

M. le Préfet du Palais, chargé de l'administration de l'Opéra, vient de donner l'ordre d'ajourner indéfiniment *la Vestale*, et de faire passer l'opéra *la Mort d'Adam* immédiatement après *le Triomphe de Trajan*.

Qu'il nous soit permis de représenter à Votre Majesté que l'opéra de *la Vestale* est annoncé depuis six mois, qu'il est depuis longtemps sur l'affiche, que toutes les loges sont louées, que les études sont achevées et les décorations prêtes; que le poème même est imprimé sous les auspices de S. M. l'Impératrice, qui a daigné en agréer la dédicace; et que, sans parler du tort irréparable que nous causerait le passe-droit dont on nous menace, il serait également préjudiciable aux intérêts de l'Administration, qui se verrait, par ce retard, obligée de recommencer les travaux que nous avons faits depuis six mois.

Nous osons ajouter, Sire, que les suffrages les plus respectables nous permettent d'espérer que cet ouvrage ne sera pas indigne d'arrêter un moment les regards de Votre Majesté.

Nous la supplions avec respect d'accueillir notre humble réclamation, et nous nous estimerions trop heureux si elle daignait nous admettre à l'honneur de la lui présenter nous-mêmes.

Nous sommes avec le plus profond respect, Sire, de Votre Majesté impériale et royale, les très-humbles, très-obéissants serviteurs, et très-fidèles sujets.

De Jouy, Spontini.

Malgré la justesse des raisons indiquées par les deux réclamants, l'empereur se prononça sans hésiter en faveur de l'auteur des *Bardes*, dont il appréciait particulièrement la musique froide et majestueuse, et il décida que *la Mort d'Adam* serait jouée avant *la Vestale* (1). De retard en retard, c'en était peut-être fait du chef-d'œuvre de Spontini si un bienheureux hasard n'avait fait que la partition de Lesueur ne se trouva pas prête au moment précis où il fallait la livrer au copiste. Spontini sut assez bien profiter de ce coup de fortune pour reconquérir son tour de représenta-

(1) Où donc M. de Loménie, Raoul-Rochette et Castil-Blaze, se copiant à la file, ont-ils pris l'anecdote d'après laquelle ce serait précisément Napoléon qui aurait protégé Spontini, en empêchant *la Vestale* de succomber sous les intrigues des envieux? D'après Castil-Blaze, les principaux morceaux auraient été exécutés aux Tuileries en février 1807, sur le désir formel de l'empereur, qui voulait juger cet opéra si discuté avant même d'être joué, et bien qu'il ne retrouvât pas là des mélodies aussi agréables que ses airs préférés de *la Molinara*, il aurait dit avec chaleur à Spontini : « Votre ouvrage abonde en motifs nouveaux, la déclamation en est vraie, et s'accorde avec le sentiment musical; il y a de beaux airs, des idées d'un effet sûr, un finale entraînant. La marche au supplice me paraît admirable. Je vous certifie que vous obtiendrez un grand succès et il sera mérité ». Ce récit n'est que roman : outre que l'empereur, qui n'aimait aucunement la musique, était incapable de développer ainsi sa pensée sur une œuvre musicale quelconque, il est avéré aujourd'hui qu'il n'appuya jamais l'opéra de Spontini, et que, bien au contraire, il le rejeta toujours au second rang, d'abord après *le Triomphe de Trajan*, puis après *la Mort d'Adam*.

tion : *la Mort d'Adam* fut reculée de plus d'un an, et *la Vestale*, d'abord annoncée pour le vendredi 11 décembre, fut définitivement exécutée le mardi 16 décembre 1807, on sait avec quel foudroyant succès.

Voici la remarquable distribution de cet ouvrage, exactement copiée sur la partition originale : Licinius, général romain, Lainez; Cinna, chef de légion, Laïs; le Grand pontife, Dérivis; le chef des Aruspices, Duparc; Un Consul, Martin; Julia, jeune vestale, Mme Branchu; la Grande vestale, Mlle Maillard. Les artistes de la danse n'étaient pas moins célèbres que ceux du chant; ils se nommaient Vestris, Beaulieu, Saint-Amand, Branchu, Baptiste, Petit: Mmes Clotilde, Gardel, Chevigny, Millière, Bigottini, Vestris, Rivière, Mareiller aînée et cadette.

Sans pousser plus loin ce travail ni étudier une partition aujourd'hui universellement connue et admirée, il est bon de relire les jugements portés sur *la Vestale* par les principaux journaux du temps, pour bien montrer d'abord comment ces écrivains ménagèrent leur conversion en présence de ce triomphe, et ensuite comment les œuvres où le génie éclate à chaque page furent et seront de tout temps reçues par les critiques avec toutes sortes de ménagements et de restrictions. C'est encore fort heureux quand elles ne soulèvent pas une réprobation presque unanime.

« Il s'en faut bien que la musique soit la partie faible de cet opéra, dit le *Journal de Paris*, elle a complétement réussi, et l'on peut dire qu'elle fait le plus grand honneur à la verve lyrique de M. Spontini. Ce n'est pas néanmoins que tout y soit également bon; le même motif se reproduit trop souvent dans l'ouverture; l'air de Cinna, au 1er acte : *Dans le sein d'un ami fidèle*, manque de couleur et d'expression et enfin, le duo de Licinius et de Julia, au 2e acte, a été froidement écouté. Mais tout le reste est du plus beau caractère. Parmi les morceaux qu'on a généralement applaudis, nous avons remarqué le duo plein de sentiment : *Quand l'amitié seconde mon courage;* cet air de Julia : *Impitoyables dieux, suspendez la vengeance*, où les accents de la passion la plus impérieuse semblent avoir été notés avec du feu; le magnifique final du second acte, qui est plein de mouvement, de variété et d'énergie; et enfin, ce chœur général : *O terreur! ô disgrâce!* où l'effroi, l'indignation et le désordre du peuple et des soldats sont exprimés avec une énergie pittoresque, dont nous ne pourrions donner qu'une faible idée. En général, la musique de M. Spontini est pleine de verve et de mélodie; et quand il sacrifie aux grâces, ce n'est jamais aux dépens du caractère dramatique. »

Le critique du *Journal de l'Empire* se perd dans des considérations sans fin et sans profit sur la collaboration du parolier et du musicien.

« ..... L'association nécessaire d'un poète et d'un musicien pour les pièces lyriques, est sujette à de grands dangers : si le poète remplit passablement sa tâche, quelquefois le musicien ne sait ce qu'il dit; si, au contraire, le musicien se trouve par hasard être un Orphée, il arrive que le poète n'est qu'un Pradon. Ici, les deux associés sont d'accord ; la musique et le poème sont de niveau : le partage de gloire est égal. Il y en a qui veulent donner tout au musicien : cela n'est pas juste ; chacun le sien. Le sujet est bien traité par le poète ; le musicien a bien choisi la couleur du sujet : le poète a indiqué des situations intéressantes; le musicien les a rendues. On a justement applaudi de grands traits d'expression, de beaux effets dans les chœurs. Cette composition ne peut que faire honneur au talent de M. Spontini, et ajouter beaucoup à la réputation qu'il s'était faite par d'autres ouvrages. » — Remarquez, s'il vous plaît, que c'est là la partie musicale de l'article.

Dès le lendemain, *le Moniteur* s'empresse de constater le brillant succès. « Cette nouvelle et grande composition a été écoutée avec beaucoup de faveur : le style en a plu. On y a trouvé de la mélodie, du chant, et une expression forte et dramatique. La grande scène du second acte a été surtout universellement applaudie. » Quelques jours après, le critique développe son jugement et conclut en ces termes, après avoir accordé force éloges au musicien : « ..... Dans ce succès brillant, je ne vois qu'un écueil pour lui; c'est qu'on va le bercer de cette idée qu'il a égalé tout ce que nous avons entendu de mieux, et laissé loin de lui tous ses rivaux : lui dire le premier est absurde; lui laisser croire le second, injuste et dangereux. La musique de *la Vestale* a de belles parties, mais tout n'y est pas également digne d'éloges. Le récitatif laisse généralement à désirer plus de force et de vérité : notre prosodie peut encore être utilement étudiée par l'auteur...» — La prosodie et rien que la prosodie : voilà bien où perce le bout de l'oreille de Suard, qui pouvait être un excellent juge en littérature, mais qui n'entendait pas grand chose à la musique.

Ces restrictions intéressées et ces adroites réserves n'empêchèrent pas le public de courir en foule applaudir les admirables accents de cette tragédie lyrique et saluer l'avénement du Messie attendu, du compositeur de génie qui allait prendre sur la scène française la place devenue vacante depuis la mort de Gluck et le départ de Salieri. Spontini avait conquis d'un coup l'immortalité,— et il n'avait que trente-sept ans.

ADOLPHE JULLIEN.

Si vous aviez un programme, mon cher Berlioz, je vous prierais de le remettre au porteur de ces lignes.

J'ai été faire visite à Mme Treillet; elle et son mari sont tous enthousiasmés; mais, ayant quatre fois demandé la partie de violoncelle, elle ne l'a pas obtenu encore! Prenez y garde! — comparez-vous de la perfection des parties d'orchestre! et assurez-vous, que l'on fait étudier les chœurs!!

Tout à vous

Spontini

Dimanche soir

Autographe de Spontini.

UN ABBÉ A L'OPÉRA [1]

C'était la première fois que l'on mettait la Bible sur la scène de l'Académie royale de musique. En 1692, il est vrai, l'abbé Boyer avait fait de Jephté le sujet d'une tragédie en trois actes avec chœurs, représentée devant les demoiselles de Saint-Cyr, avec succès; mais il n'y a aucun rapport entre les œuvres inspirées aux deux abbés par cet épisode à la fois si dramatique et si touchant de nos livres saints.

« Ce n'a pas été sans trembler — dit Pellegrin dans une intéressante préface — que j'ai entrepris de mettre sur le théâtre de l'Académie royale de musique un sujet tiré de l'Ecriture sainte. Des amis judicieux avaient beau me représenter que ce genre de tragédie n'était nouveau que par rapport au lieu où j'allais l'introduire et que ces matières respectables étaient encore plus propres au chant qu'à la simple déclamation; j'avais la prévention à combattre, et la prévention ne se donne pas la peine de raisonner.

« Ceux qui se livraient le plus à cette première surprise, qui fait condamner aveuglément tout ce qui porte un caractère de nouveauté ou de hardiesse, me faisaient surtout un monstre de la danse. Tout cela ne m'empêcha point d'affronter le péril; la gloire qui y était attachée le diminuait à mes yeux, à mesure que j'avançais dans une si pénible carrière.

« Mon ouvrage parut enfin. Les premiers juges à qui je le présentai, tout informe qu'il était encore, me louèrent d'avoir choisi un sujet aussi intéressant que le sacrifice de Jephté, et les larmes qu'une grande princesse (*la duchesse du Maine*) répandit à une lecture qu'elle m'avait fait l'honneur de me demander, achevèrent de me rassurer.

« Quelques autres lectures que j'en fis après ne furent pas moins heureuses et me firent concevoir quelque espérance de succès. C'est maintenant au

(1) Voir le numéro du 1er octobre.

public de confirmer cette espérance ou de la renverser. Je n'appellerai point de sa décision ; mais, je crois que mes juges voudront bien me permettre de leur exposer ma cause, sans toutefois m'imputer aucune défiance sur la sûreté de leurs lumières.

« Je ne dirai rien du prologue; les suffrages réunis de ceux à qui j'en ai communiqué le plan me dispensent de l'apologie.

« Les libertés que j'ai prises dans la tragédie demandent plus d'indulgence; l'épisode d'Ammon parut exciter quelque contradiction; mais je n'ai pas osé bannir tout à fait l'amour profane d'un théâtre qui semble n'être fait que pour cette passion frivole. Le grand Corneille ne fut pas moins timide que moi, quand il exposa pour la première fois une tragédie sainte aux yeux du public étonné; et Sévère amoureux eut autant de partisans que Polyeucte martyr.

« L'amour que je donne à la fille de Jephté pour un prince idolâtre est justement puni par le péril dont elle est menacée, et ce n'est qu'après en avoir triomphé qu'elle trouve grâce devant le Seigneur.

« J'établis, dès la seconde scène du premier acte, que Jephté n'a vu Iphise que dans l'âge le plus tendre, pour me ménager une scène de reconnaissance.

« C'est ici le lieu de répondre à une objection qu'on m'a faite. Pourquoi, m'a-t-on dit, Iphise, dans l'entr'acte du second au troisième, ne s'est-elle pas annoncée à son père?

« Je réponds à cela que la bienséance ne lui permettait pas de se faire connaître à Jephté, sans lui être présentée par Almasie, sa mère, et c'est pour cette raison que je lui fais dire dans un à parte qui finit le second acte; c'est à Dieu qu'elle s'adresse :

Je ne puis résister à mon impatience.
Seigneur, un seul moment je ne veux que le voir,
Et je vole où m'appelle un plus sacré devoir.

« C'est-à-dire au temple, où sa mère l'a devancée.

« Voici une seconde réponse à la même objection :

« Jephté, agité de remords à la première vue de sa victime qu'il ne connaît pas, ordonne à tout le monde de se retirer; n'est-ce pas à sa fille à donner l'exemple de l'obéissance qu'on doit aux ordres de son souverain?

« Je conviens qu'il n'aurait tenu qu'à moi de placer la reconnaissance à la fin du second acte; mais j'ai craint de le surcharger de scène. Il y a une certaine mesure de temps, dans laquelle un auteur doit se renfermer, s'il ne veut s'exposer à ennuyer les spectateurs.

« Pour ce qui regarde le ballet, dont on me faisait un obstacle insurmontable, je ne comprends pas sur quoi on pouvait se fonder pour l'exclure de ma tragédie. L'art de danser n'est-il pas de tous les temps et ne convient-il pas à tous les peuples? La nation juive ne s'y adonnait-elle pas autant que toutes les autres? David, le plus saint des rois, ne dansa-t-il pas devant l'arche du Seigneur, comme font mes guerriers dans mon premier acte? La fille de Jephté n'alla-t-elle pas au devant de son père, vainqueur des Ammonites, avec des tambourins et des danses? Ce sont là les propres termes de la sainte Écriture. Peut-on me blâmer d'y avoir pris la fête de mon second acte? Pouvais-je mieux être autorisé? Les tribus d'Israël, reconnaissant Jephté pour leur

souverain, peuvent-elles marquer avec plus d'éclat les acclamations générales que par ces mêmes danses qui, chez d'autres peuples, ont été des cérémonies de religion? Je ne dis rien de la fête du quatrième acte; elle est composée de bergers et de bergères, qui viennent rendre hommage à leur princesse: quoi de plus naturel que leurs danses pastorales? Au reste, on a pris soin d'en bannir l'indécence; et je ne crois pas que les plus sévères censeurs en puissent demander davantage.

« Ce qui me reste à justifier dans ma pièce, c'est le parti que j'ai pris de sauver la fille de Jephté : mais, combien d'interprètes, tant juifs que chrétiens, ne sont-ils pas du sentiment que j'ai adopté, comme le plus favorable à ma tragédie. D'ailleurs, l'inspiration que je donne à Phinée ne suffit-elle pas pour absoudre ce malheureux père d'un serment qu'il n'a fait que par trop de zèle? C'est Dieu même qui le quitte de son vœu, en faveur du repentir de sa fille. »

Il y a loin de ces minutieuses et modestes explications au sans gêne de mauvais goût avec lequel M. Scribe a arrangé ou plutôt dérangé le *Polyeucte* de Corneille, sous le titre des *Martyrs* (de Chateaubriand). Croyant avoir rempli héroïquement son devoir de galant homme, en voulant bien avouer qu'il n'était pas... Corneille, M. Scribe n'a pas poussé la modestie jusqu'à se taire en présence du *tolle* universel de la critique, qui lui reprochait le travestissement ridicule d'un des chefs-d'œuvre de la scène française. Dans une préface qui aspire à être méchante et qui n'est que médiocre, il laissa tomber de sa plume ces mots incroyables de fatuité de vaudevilliste :

« Ces messieurs vont me reprocher d'avoir refait Corneille; heureusement je suis assez riche pour me moquer de ce que disent les messieurs, et si j'avais un bon estomac, j'attendrais l'immortalité avec bien de la patience. »

M. Scribe eût risqué d'attendre... toujours.....

Revenons à *Jephté*.

« La nouveauté du genre en avait rendu le succès si douteux qu'on ne croyait pas que *Jephté* pût être joué deux fois; cette prévention presque générale n'a pas tenu contre les beautés du poème et de la musique, et M. l'abbé Pellegrin et M. de Monteclair qui en sont les auteurs, peuvent se vanter qu'il y a très peu d'opéras que le public ait honorés de plus d'applaudissements. »

Tels furent l'impression générale et le jugement des connaisseurs, recueillis par un critique contemporain, auquel nous laissons le soin de signaler les beautés neuves du chef-d'œuvre de l'abbé.

« Au prologue, le théâtre représente un lieu orné pour des spectacles, c'est-à-dire le théâtre même de l'Académie, dont tous les dieux fabuleux se sont emparés, comme du seul temple qui leur reste depuis l'extinction du paga-

nisme. Apollon invite Polymnie et Terpsychore à le seconder dans le dessein qu'il a de maintenir le culte qu'on leur rend encore sur ce théâtre. Il s'exprime ainsi :

Vous qu'avec Apollon en ces lieux on adore,
Savante Polymnie, aimable Terpsychore,
Par vos chants, par vos jeux secondez mes désirs;
Ce temple seul nous reste encore;
Faisons-y régner les plaisirs.

« Les deux muses exécutent ces ordres ; elles étalent, à l'envi, ce qu'elles ont de plus flatteur pour séduire les mortels; mais leur règne n'est pas de longue durée; la Vérité descend des cieux, suivie des vertus qui forment sa brillante cour. Elle leur parle ainsi :

Fantômes séduisants, enfants de l'imposture,
Osez-vous soutenir ma clarté vive et pure?
Cachez-vous dans l'obscurité
Où mon brillant aspect vous plonge;
Il est temps que la vérité
Fasse évanouir le mensonge.
C'est trop abuser l'univers;
Rentrez dans les enfers.

« Les faux dieux sont forcés de s'abîmer.

« La Vérité expose le sujet de la tragédie qu'on va représenter, par ces vers qu'elle adresse aux vertus qui l'accompagnent :

Troupe immortelle comme moi;
Vertus, ornez ces lieux par un nouveau spectacle;
Annoncez aux mortels la redoutable loi
Du Dieu seul dont je suis l'oracle;
Retirez du tombeau le malheureux Jephté;
Rappelez son vœu téméraire;
Au soin d'instruire ajoutez l'art de plaire;
Vous pouvez adoucir votre sévérité;
Mais qu'aucun faux brillant n'altère
La splendeur de la vérité.

« Le chœur des Vertus, suivantes de la Vérité, l'invite à faire briller sur la terre sa céleste lumière. Le prologue finit par cet éloge, d'autant plus beau qu'il est dans la bouche de la Vérité même :

Un roi qui me chérit dès l'âge le plus tendre
Fait son unique soin de marcher sur mes pas.
Il veut qu'en ces heureux climats
Ma seule voix se fasse entendre.
Qu'il triomphe par moi, quand je règne par lui;
Que la terre, le ciel, qu'à l'envi tout conspire
A faire fleurir un empire
Dont je suis le plus ferme appui.....

« Passons à la tragédie.

« Le théâtre représente d'abord le fleuve du Jourdain, dont les flots séparent l'armée des Israélites de celle des Ammonites.

« Jephté ouvre la scène ; il témoigne le plaisir qu'il a de revoir Maspha, sa chère patrie, après un long exil; la tristesse succède à la joie quand il voit les étendards des Ammonites plantés sur les bords du Jourdain.

« Abdon, l'un des officiers généraux de l'armée Israélite, lui vient annoncer que l'Arche sainte va paraître à la tête des troupes, dont on lui a donné le commandement. A cette heureuse nouvelle, Jephté est transporté de joie et rempli de confiance. C'est ici la scène d'exposition ; l'auteur y apprend aux spectateurs des choses essentielles à sa pièce, et qui servent de base à la situation la plus frappante; savoir, qu'il n'a point vu sa fille depuis son enfance; et qu'il ne veut la voir qu'après qu'il aura rempli son premier devoir. Il s'exprime ainsi :

La gloire du Seigneur fait mon premier devoir;
Nos tribus, mes soldats, sont toute ma famille.

« Quoi? — lui dit Abdon, — l'amour ni le sang ne peut vous émouvoir ?

« Jephté lui répond :

Dis plutôt que je me défie
D'un cœur trop prompt à s'attendrir;
Non; je ne veux rien voir qui m'attache à la vie,
Quand pour sauver mon peuple il faut vaincre ou mourir.

« Le Grand-Prêtre Phinée vient annoncer à Jephté que la voix du Seigneur confirme le choix que les Hébreux ont fait de lui, pour régner sur eux; il lui apprend qu'Ammon, fils du roi des Ammonites et prisonnier dans Maspha, a corrompu la tribu d'Ephraïm, — ce qui donne lieu à un très beau duo.

« Les guerriers Israélites, assemblés par l'ordre de Jephté, viennent attendre l'Arche sainte. Le Grand-Prêtre et Jephté leur annoncent les prodiges que Dieu a faits en faveur de son peuple. Les guerriers se mêlent à ce récit. Voici les vers qui forment ce beau chœur, qui fait l'admiration de tout Paris :

PHINÉE.

Ennemis du Maître suprême,
Redoutez son courroux vengeur,
La Terre, l'Enfer, le Ciel même,
Tout tremble devant le Seigneur.

« Le chœur répète :

La Terre, l'Enfer, le Ciel même,
Tout tremble devant le Seigneur.

PHINÉE et JEPHTÉ.

Le Jourdain retourne en arrière,
Le soleil suspend sa carrière;
La mer désarme sa fureur
En faveur d'un peuple qu'il aime.

« Le chœur reprend :

La Terre, l'Enfer, le Ciel même,
Tout tremble devant le Seigneur.

PHINÉE et JEPHTÉ.

La bruyante trompette, à l'égal du tonnerre,
Brise les tours d'airain, jette les murs par terre,
Et déclare Israël vainqueur;
Elle va porter la terreur
Chez l'Idolâtre qui blasphême.

LE CHŒUR.

La Terre, l'enfer, le Ciel même,
Tout tremble devant le Seigneur.

« L'Arche paraît de loin aux yeux du Grand-Prêtre ; il ordonne aux guerriers de détourner la vue; un nuage lumineux la couvre, comme il arriva la première fois que Moïse la voulut offrir aux yeux du peuple.

« Abdon annonce à Jephté que les Ammonites viennent de fondre sur le camp des Israélites. Jephté ordonne qu'on assemble ses guerriers sous ses étendards au son de la trompette sacrée; et c'est dans ce pressant péril qu'il fait ce serment :

Grand Dieu! sois attentif au serment que je fais.
Contre tes ennemis si je soutiens ta gloire,
Le premier qu'à mes yeux offrira mon palais,
Sera sur tes autels le prix de ma victoire.
Je jure de l'immoler;
C'est à toi de choisir le sang qui doit couler.

« A peine le serment est-il prononcé, que le Jourdain se sépare en deux et forme deux remparts, au travers desquels l'armée Israélite passe au son des trompettes.

« Au deuxième acte, le théâtre représente le palais de Jephté; Ammon ouvre la scène. Abner, son confident, l'exhorte à mettre à profit la liberté que la tribu d'Ephraïm vient de lui rendre, et à se sauver d'un lieu où il périra, si Jephté revient victorieux. Ammon lui dit qu'il ne saurait quitter Iphise, fille de Jephté, dont il est amoureux. Iphise vient; Ammon lui déclare son amour. Elle le veut fuir ; il la retient; et comme il blasphême contre le Dieu des Hébreux, elle lui dit :

Arrête... A l'univers crains de servir d'exemple;
Outrage à ton gré tes faux dieux;
Mais au Dieu d'Israël ne livre point la guerre;
Il régit la terre et les cieux,
Et sur le sacrilége il lance le tonnerre;
Tremble, son bras vengeur est prêt à t'immoler.

« Elle lui ordonne de se retirer; il lui obéit. Iphise fait connaître dans un monologue l'amour qu'elle sent, malgré elle, pour Ammon; elle s'exprime ainsi :

Mes yeux, éteignez dans vos larmes
Des feux qui dans mon cœur s'allument malgré moi.
Tu vois mes mortelles alarmes,
Dieu puissant, j'ai recours à toi.
Pourquoi faut-il, hélas! que je trouve des charmes
Dans un fatal penchant, condamné par ta loi?
Mes yeux, éteignez dans vos larmes
Des feux qui dans mon cœur s'allument malgré moi.

« Almasie, mère d'Iphise, vient s'affliger avec sa fille d'un songe terrible qu'elle a fait, et dans lequel elle a vu tomber la foudre sur elle : Iphise ne doute point que ce ne soit un châtiment que Dieu lui destine pour la punir de son amour pour un idolâtre ; elle en fait un aveu à sa mère, à la fin de la scène. Abdon leur annonce la victoire de Jephté; les peuples viennent s'en réjouir dans leur palais. Almasie ordonne à sa fille de présider aux jeux, tandis qu'elle va dans le Temple rendre grâces à Dieu d'une si heureuse victoire. Iphise lui dit qu'elle va bientôt l'y trouver dans un même esprit de reconnaissance envers Dieu. Un bruit de trompette annonce l'arrivée de Jephté; les peuples se mettent en état d'aller au devant de lui; Iphise ne peut s'empêcher d'y aller à son tour; elle le fait connaître par ces vers qu'elle adresse à Dieu :

Je ne puis résister à mon impatience;
Seigneur, un seul moment je ne veux que le voir,
Et je vole où m'appelle un plus sacré devoir.

« C'est-à-dire, au Temple, où elle a promis à sa mère de l'aller rejoindre.

« Le théâtre représente, au troisième acte, une avant cour du palais de Jephté, ornée d'Arcs de Triomphe ; on y a élevé un trône. Jephté, troublé de son serment, fait retirer tous ceux qui le suivent. Il fait entendre qu'il a vu sa victime et qu'il n'a osé lui prononcer l'arrêt de sa mort. Il ne sait pas que cette victime est sa propre fille. Il se représente, en frémissant, quelle eût été la rigueur de son sort si son épouse ou sa fille eussent paru les premières à ses yeux; on lui a dit qu'elles sont dans le Temple, ce qui le met dans une entière sécurité; cependant il plaint les parents de celle qu'il a vue la première :

O toi que mon âme attendrie
A laissé sans obstacle éloigner de ces lieux,
Quels pleurs tu vas coûter aux auteurs de ta vie,
S'il faut que je remplisse un serment odieux!

« Almasie vient; Jephté la prie d'excuser le trouble dont elle le trouve agité; elle lui confirme que sa fille est dans le Temple. Iphise arrive; Jephté frémit en la voyant, parce qu'il la reconnaît pour celle qu'il a vue la première ; mais de quel coup n'est-il par frappé quand il entend ces mots d'Almasie :

Approchez-vous, ma fille.

« Cette situation a tiré des larmes; voici la fin de cette intéressante scène:

IPHISE, à Jephté.

Votre présence m'est si chère;
Pourquoi détournez-vous les yeux?

JEPHTÉ.

Je devrais les fermer à la clarté des cieux.

IPHISE.

O mon père, envers vous de quoi suis-je coupable!
Ai-je à vos yeux montré trop peu d'amour?
Au bruit de votre heureux retour
J'ai volé la première.

JEPHTÉ.

Eh! c'est ce qui m'accable;
Et mon malheur est confirmé.

IPHISE.

Votre malheur! parlez; quelle douleur vous presse?
Me reprochez-vous ma tendresse?

JEPHTÉ.

Vous ne m'avez que trop aimé.

IPHISE.

Hélas!

JEPHTÉ.

Votre présence augmente mon supplice;
Éloignez-vous.

ALMASIE, à Jephté.

Quelle est votre injustice?

JEPHTÉ.

Otez-moi cet objet; il me perce le cœur.....

« La scène entre Jephté et Almasie n'est guère moins intéressante. Jephté lui apprend son serment; elle lui répond avec transport :

Non, Dieu n'accepte pas un vœu si téméraire.
Mais pensez-vous, cruel, que nos saintes Tribus,
Malgré vos ordres absolus,
Ne conserveront pas une fille à sa mère?
Tout Israël lui servira de père,
Puisqu'enfin vous ne l'êtes plus.....

« Ce troisième acte finit par cette leçon, que Phinée fait à Jephté, après la fête du couronnement :

PHINÉE.

Jephté, si tu veux qu'on te craigne,
La crainte du Seigneur doit régler tes projets.
Ce n'est pas toi; c'est Dieu qui règne;
Sois le premier de ses sujets.
Grave au fond de ton cœur sa parole éternelle;
Tiens sans cesse tes yeux attachés sur sa loi;
Dans ses serments il est fidèle;
Ne lui manque jamais de foi.

« Ces dernières paroles, prononcées au hasard, rappellent à Jephté le fatal serment, et font finir l'acte d'une manière plus intéressante et plus propre à augmenter le péril.

« Au quatrième acte, le théâtre représente un jardin, où Almasie a dit à sa fille, dans l'acte précédent, de l'aller attendre. Iphise ouvre la scène par ce monologue qui convient à sa situation :

Ruisseaux, qui serpentez sur ces fertiles bords,
Allez loin de mes yeux répandre les trésors
Qu'on voit couler avec votre onde.
Dans le cours de vos flots, l'un par l'autre chassés,
Ruisseaux, hélas! vous me tracez
L'image des grandeurs du monde.
Ruisseaux, qui serpentez sur ces fertiles bords,
Allez loin de mes yeux répandre les trésors
Qu'on voit couler avec votre onde.

« Les bergers et les bergères des rives du Jourdain viennent rendre hommage à la fille de leur nouveau souverain, et lui présentent les prémices de leurs champs, qu'elle rapporte à Dieu par ces vers :

J'aime à voir vos soins empressés;
Mais à l'auteur de la nature
Vos chants doivent être adressés.
Ces fruits, ces fleurs, cette verdure,
Tout appartient à ce suprême Roi;
Il en demande les prémices.
Pour attirer sur vous des regards plus propices,
Immolez-lui vos cœurs, c'est sa première loi;
Puissiez-vous dans vos sacrifices
Être plus fidèle que moi!

CH. BARTHÉLEMY.

(La fin au prochain numéro.)

HYGIÈNE DE LA VOIX [1]

CHAPITRE I

DES RAPPORTS DES ORGANES DE LA VOIX AVEC LE MONDE EXTERNE

Les éléments solides qui, sous forme de poussières, se trouvent accidentellement dans l'air, proviennent des sources les plus diverses, telles que le terrain, le chauffage, les substances maniées dans certaines professions où elles sont fournies par des végétaux ou des animaux. Nous devons rappeler ici également la poussière d'eau des cascades ou celle produite par les pulvérisations.

Une des sources les plus abondantes de poussières sont les *terrains* secs et sablonneux. Les particules très ténues et très dures de la surface sont enlevées par une cause mécanique quelconque, qui met l'air en mouvement. Le vent soulève des nuages de poussière du terrain sur lequel on se trouve, ou il les apporte de loin, comme par exemple les sables des déserts d'Afrique.

Lorsque la combustion des substances employées pour le *chauffage* ou pour l'*éclairage* est vicieuse ou incomplète, l'atmosphère est chargée de particules charbonneuses qui constituent la *fumée*.

(1) Nous devons à l'obligeance de notre collaborateur M. le docteur Mandl, la communication de ces deux chapitres extraits de son remarquable *Manuel de l'Hygiène de la Voix*, qui va paraître prochainement.

Dans les professions dans lesquelles on travaille des *substances minérales*, les poussières qui se détachent affectent les organes pharyngo-laryngés par leurs formes, leurs dimensions, leur dureté, quantité, etc.; elles agissent d'une manière presqu'exclusivement mécanique. Dans le travail des aiguiseurs, il se dégage une grande quantité de poussière siliceuse des meules, surtout si l'aiguisage se fait à sec. Une partie de cette poussière retombe sur le plancher; une autre beaucoup plus considérable remplit l'air d'un nuage tellement épais que l'on ne distingue plus aucun objet dans l'atelier; pénétrant dans les poumons, elle s'y accumule et forme des noyaux de grandeur variable. Les mineurs sont exposés à une double source d'insalubrité; ils respirent un air chimiquement vicié par le dégagement accidentel de gaz, et ils respirent en outre l'air rempli de poussières. Des conditions analogues existent chez les mouleurs en cuivre, les maçons, les plâtriers, les scieurs de pierre, etc.

Le travail des *matières végétales* remplit aussi quelquefois l'air de poussières très fines; c'est ce qui a lieu par exemple dans les étages supérieurs de filature de lin, dans les ateliers consacrés à l'industrie cotonnière, chez les criniers, les chapeliers, les matelassiers, les cardeurs de laine ou de soie, etc.

Les poussières détachées de papiers peints agissent mécaniquement et chimiquement, par les substances minérales employées pour les couleurs.

Les peintures faites à la colle ou les papiers veloutés sont faits avec des couleurs qui renferment quelquefois des substances minérales (orpiment, vermillon, minium, céruse, vert arsenical de Scheele); ces couleurs se détachent par la dessiccation ou le frottement, et remplissent l'air de poussières.

On découvre toutes ces poussières, de même que des *spores de végétaux*, des *germes d'infusoires*, etc., à l'aide du microscope, dans les corps poreux (coton), à travers lesquels on a fait passer l'air à l'aide d'un appareil aspirateur.

Les poussières sablonneuses qui pénètrent dans l'arrière-gorge et dans les narines, restent adhérentes aux muqueuses et y déterminent un sentiment d'âcreté et d'irritation qui provoque la sécrétion d'un mucus épais, collant, dont on cherche à se débarrasser en toussaillant, en râclant. Les personnes qui ont passé la soirée près d'une lampe qui charbonne ou dans un salon où la grande quantité de monde réuni remplit l'air d'acide carbonique et empêche la combustion parfaite des bougies, rendent souvent le lendemain matin de petits crachats, grisâtres ou noirâtres à cause des particules charbonneuses qui ont pénétré dans les voies res-

piratoires. Si cette aspiration se répète souvent, il se déclare des laryngites et des bronchites, parfois très persistantes.

Les accidents sont plus graves lorsque les poussières proviennent des substances minérales. Les amas accumulés sur les muqueuses pharyngo-laryngées et les noyaux formés à l'intérieur des poumons sont la cause d'inflammations plus ou moins étendues qui finissent souvent par déterminer des ulcérations et des cavernes. La voix est altérée, couverte et peut se perdre tout à fait. Les poussières végétales sont moins nuisibles; l'aspiration du tan est réputée favorable aux organes respiratoires, de même que celle du noir animal (Voy. *profession*).

Une règle générale, et dont tout le monde comprend l'impérieuse application, c'est de se soustraire à l'action des poussières. Il faut avant tout éviter d'aspirer les poussières. On garantit la bouche et les narines, on tourne le dos au nuage de sable, on cherche un abri, on quitte l'atelier, etc.

Si toutefois on a aspiré une quantité plus ou moins considérable de poussière, on se gargarise immédiatement avec de l'eau pure et l'on en renifle également. Mais on évitera de toussailler et de râcler; on ne ferait qu'augmenter l'irritation, sans obtenir le résultat désiré. La sécrétion muqueuse qui s'établit à la suite de l'irritation déterminée, ramène et expulse d'elle-même peu à peu les poussières.

CHAPITRE II

PROFESSION

L'occupation à laquelle on se livre habituellement peut exposer l'individu à l'action prolongée d'influences favorables ou nuisibles à la voix.

I. — *Professions diverses.*

Certains ouvriers subissent constamment les effets d'une haute température (forgerons, fondeurs, boulangers, etc.), ou de brusques variations de température (soldats, agriculteurs, etc.), ou de l'humidité (débardeurs, blanchisseuses, etc.), ou de poussières ou de gaz ou d'autres substances volatiles (chimistes, photographes, peintres en bâtiments, etc.)

Il a été déjà question précédemment, dans divers endroits, des altérations de la voix que peuvent déterminer ces causes diverses.

Notons encore ici les empoisonnements lents produits par le manie-

ment de certaines substances minérales (plomb, mercure) et qui entraînent également des troubles dans les fonctions du larynx.

II. — *Exercice professionnel de la voix.*

L'exercice régulier et permanent, auquel sont soumis les organes de la voix chez les artistes lyriques ou dramatiques, chez les orateurs, les prédicateurs, les avocats, etc., exerce une influence notable sur les qualités anatomiques et physiologiques de ces organes mêmes.

Cette influence dépend d'une part de l'aptitude de l'individu pour la carrière choisie, d'autre part du fonctionnement même.

La première condition de l'APTITUDE est, en dehors de la *santé* générale, celle des organes de la voix au point de vue anatomique et physiologique. S'il existe un état maladif dans un point quelconque, il faut qu'il disparaisse ou que l'on renonce à l'exercice professionnel.

L'exercice de la voix est compatible avec les prédispositions morbides, surtout celles qui résultent de l'hérédité; nous verrons tout à l'heure l'influence que peut exercer sur elles le fonctionnement même des organes de la voix.

Lorsqu'on parle de la santé des organes vocaux, l'attention se fixe principalement sur le larynx. Dans l'immense majorité des cas, à moins qu'il n'existe une maladie particulière, le larynx est apte à l'émission de la voix et par conséquent à la production de la parole et du chant. Une voix fausse, rauque ou tremblante, si elle n'est pas le résultat d'une affection organique, peut être corrigée par l'exercice.

Toutefois, il ne suffit pas que le larynx soit normalement construit pour que l'individu ait une belle voix. Un violon peut avoir des cordes excellentes et cependant ne posséder aucune valeur. Aussi est-ce une erreur que de chercher uniquement dans la perfection du larynx l'aptitude au chant. Avec un larynx normalement construit, on saura sans doute toujours parler et au besoin faire des gammes; le larynx pourra même, par l'éducation vocale, atteindre au haut degré de perfection, et cependant la voix sera mauvaise, manquera de charme, de suavité, d'éclat, de volume. C'est que la santé du larynx et des autres organes qui concourent à la production de la voix, n'est que la première condition à l'aptitude; pour que la voix produite réponde aux qualités artistiques exigées dans le chant ou dans la déclamation, il faut que la structure générale des organes de la voix soit conforme. Le larynx peut avoir les développements les plus complets, ses tissus l'aspect le plus normal,

les muscles toute la vigueur voulue; la muqueuse du pharynx peut être exempte de tout défaut, et cependant la voix sera grêle, faible, sans éclat, si la configuration de la caisse résonnante, c'est-à-dire le pharynx et le thorax, ne sont pas favorables au timbre. Il faut donc examiner avec attention, lorsque les mauvaises qualités de la voix persistent après la mue, si elles tiennent à la conformation de l'individu ou à un état pathologique. Dans le premier cas, il faut faire abandonner la carrière artistique ou du moins ne pas vouloir, par des efforts incessants, obtenir des résultats contraires à la conformation; non-seulement on manquerait le but que l'on se propose, mais encore on déterminerait des irritations permanentes qui amèneraient la perte totale de la voix. C'est ainsi que se développent les diverses affections dont il a été question à propos de la fatigue de la voix.

L'exercice professionnel de la voix exerce une DOUBLE INFLUENCE : d'une part, la santé générale peut s'en ressentir; d'autre part, les organes spéciaux de la voix en subissent l'action directe.

La santé générale est nécessaire pour que la voix puisse s'exercer dans le chant et dans la déclamation.

A son tour cet exercice agit sur l'économie générale et cette *influence sur la santé générale* ne peut être que favorable, à la condition bien entendu que l'exercice se fasse sans fatigue et conformément aux préceptes exposés précédemment. En effet, dans le chant et dans la déclamation, le travail plus actif de la respiration introduit dans la poitrine une quantité plus considérable d'air que la respiration habituelle; la quantité d'oxygène consommée par conséquent est plus considérable, la combustion organique facilitée et augmentée : toutes circonstances favorables à la digestion, à l'appétit, à la nutrition.

Ce que nous venons de dire s'applique également au jeu des instruments à vents.

On avait considéré comme particulièrement exposés à contracter la phthisie pulmonaire, les individus obligés à faire de grands efforts de voix ou de respiration, tels que les chanteurs, avocats, joueurs d'instruments à vents, acteurs, etc. Mais des statisticiens (Benoiston de Châteauneuf, Julius, Lombard, etc.), ont fait voir que l'exercice constant de la voix semble plutôt diminuer qu'augmenter le nombre des phthisiques; en effet, la moyenne générale étant de 114 phthisiques sur 1,000 malades appartenant à la même profession, l'exercice constant de la voix ne fournit que 75, tandis que les ouvriers qui respirent les vernis, la térébentine, etc., donnent 369 sur 1,000.

Quelques médecins ont même conseillé des inspirations et des expirations forcées pour combattre la prédisposition à la phthisie.

Steinbrenner supposait que l'habitude d'une respiration incomplète est la principale cause d'une tuberculisation, et proposait comme moyen prophylactique la respiration forcée, moyen déjà conseillé par Autenrieth, Crichton, Carswell, Clark, Ramadge, pour prévenir la phthisie. La respiration se faisait avec un appareil fumigatoire, dans lequel l'air ne pouvait pénétrer que par une ouverture large de 3 à 4 millimètres.

Cette théorie ne repose pas sur des données positives. Il n'existe aucun signe scientifique qui permette d'affirmer avec certitude la prédisposition à la phthisie; il n'y a que des présomptions tirées de la constitution générale, des forces de l'individu, etc., mais qui n'ont aucune valeur positive. Même la prédispositition par hérédité est loin d'être certaine; sinon, comme dans toute famille on peut trouver au moins un père ou une mère morts de phthisie, tout le monde serait menacé de cette maladie. Un seul point est certain, c'est que l'exercice fortifie les poumons et devient ainsi un moyen prophylactique contre les affections inflammatoires.

Disons à cette occasion, quoique le sujet ne soit pas en rapport direct avec l'exercice de la voix, que le jeu des instruments à vent fortifie également les poumons. M. Sax, l'habile facteur d'instruments de musique en cuivre, affirme même que tous les hommes qui ont pour spécialité d'essayer ces instruments, jouissent tous, par rapport à la phthisie, d'une immunité complète.

En supposant le mécanisme de la production de la voix exécuté d'après les règles hygiéniques, l'exercice non seulement ne sera pas nuisible aux *organes de la voix,* mais il leur sera même profitable.

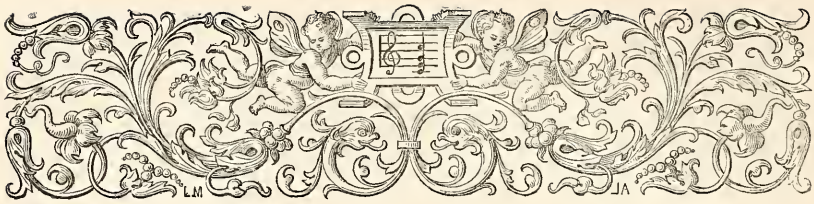
Les muscles intrinsèques du larynx subissent les mêmes lois physiologiques que les autres muscles volontaires; l'exercice approprié à leurs forces et à leur destination les rend plus vigoureux, plus souples, augmente leur tonicité, favorise en un mot tout leur développement. Les larynx d'une texture faible deviendront par conséquent plus forts, à la condition que la faiblesse ne soit pas la conséquence d'un état pathologique. Les résultats ne sont pas moins heureux pour les poumons : les personnes qui ont la respiration courte, irrégulière, qui sont essoufflées à la moindre fatigue, voient disparaître ces incommodités; la circonférence de la poitrine devient plus considérable et augmente de plusieurs centimètres. Cette vigueur donnée aux poumons les rend moins impressionnables; les congestions, les bronchites et les pneumonies chroniques,

s'établissent plus difficilement. Ces affections sont souvent confondues avec la phthisie; de là vient l'opinion, suivant laquelle l'exercice de la voix (et plus particulièrement le jeu des instruments à vents) serait un moyen prophylactique contre la phthisie.

L'influence salutaire toutefois est modifiée par le genre d'exercice auquel on s'est livré : il en existe quatre, à savoir la parole, la lecture à haute voix, la déclamation, le chant.

La parole, dans les habitudes ordinaires de la vie et dans la conversation intime, n'exerce en général aucune influence marquée. A la suite de l'abus, on voit se développer la sécheresse de la bouche et du pharynx, la soif, quelquefois de l'enrouement. De tous les exercices, le plus fatigant est la lecture à haute voix faite dans l'intimité, parce qu'habituellement l'on reste assis, le corps courbé en avant, et que la respiration est courte, précipitée, superficielle, le thype abdominal ne pouvant s'exercer librement. La lecture mesurée à haute voix, devant une assemblée ou la déclamation occasionne beaucoup moins de fatigue, surtout si l'orateur n'est pas obligé de faire des efforts pour dominer le tumulte ou de se faire entendre dans une vaste salle. Cet exercice est même profitable aux organes de la voix, moins cependant que le chant, dans lequel chacun des organes, qui concourent à la production de la voix, profite largement de la gymnastique à laquelle il doit être soumis.

Dr MANDL.



REVUE DES CONCERTS

Cirque-Fernando : Concerts modernes de musique classique.

Il est sans doute peu de nos lecteurs qui ne connaissent de nom le Cirque-Fernando, dont la création est si récente et la fortune si rapide. Construit au coin de la rue des Martyrs et du boulevard Rochechouart, il a donné une vie nouvelle à ce quartier si éloigné du centre. Par l'élégance de sa construction, le confort qui règne dans son intérieur, et par sa dimension, moindre que celle des Cirques d'Hiver et d'Été, il a dû tenter les entrepreneurs de Concerts; et puisque tel est le sort des Parisiens de n'avoir pour salles qui puissent réunir un assez grand nombre d'auditeurs que des Cirques, le Cirque-Fernando est sans contredit celui qui fera le mieux ressortir tous les détails d'une instrumentation fine et élégante.

Donc le dimanche, 3 octobre 1875, la Société des concerts modernes a inauguré la série de ses auditions hebdomadaires sous la direction de M. Henri Chollet, qui conduit son orchestre — un orchestre d'une cinquantaine de musiciens — avec précision, verve et vigueur. Dire jusqu'à quel point est justifié le titre de *Concerts modernes* serait un peu difficile, puisqu'à l'exception de Mozart et Méhul, qui sont des anciens, de Paganini, Auber et Schumann, qui ne sont pas précisément de nouvelles connaissances, il n'y a eu de *modernes*, à cette première audition, que M. Massenet, et probablement l'auteur de la symphonie inédite qui a été exécutée. Je dis *probablement*, car par une clause bizarre des statuts de la Société, le nom d'aucun auteur d'œuvre inédite ne sera dévoilé au public avant sa troisième audition. Quelques lèvres indiscrètes ont bien chuchoté le nom de M. Henri Chollet, comme étant le père de cette symphonie. L'est-il, ne l'est-il pas? Respectons l'incognito et les statuts de la Société.

L'allegro et le scherzo, en tous cas, sont écrits dans le pur style classique

de Mozart et de Beethoven. Le scherzo contient de jolis motifs et l'allegro a de la chaleur. L'andante est beaucoup trop Wagnérien pour mes oreilles; je ne l'ai pas bien saisi. La marche funèbre qui termine la symphonie,—ceci est tout à fait une idée moderne — se distingue par une instrumentation élégante et soignée. Passons aux autres morceaux du concert. La manière dont a été exécuté le *Mouvement perpétuel* de Paganini fait autant d'honneur au talent des virtuoses de l'orchestre qu'à l'habile direction de M. Chollet. L'ouverture des *Noces de Figaro*, dont par parenthèse la réputation m'a toujours semblé outrageusement surfaite, et l'ouverture de la *Muette de Portici*, ont été brillamment enlevées. La charmante *Sevillana* de *Don César de Bazan*, de M. Massenet, a obtenu les honneurs du *bis*. Enfin, un jeune ténor, qui possède de belles notes de poitrine, M. Gilandi, a parfaitement chanté l'admirable air de *Joseph*. Quelques voix, par excès de zèle, ont même réclamé le *bis*.

Le concert du 10 courant a bien tenu ce qu'avait promis le premier. L'ouverture d'*Adolphe et Clara*, de Dalayrac, et la symphonie d'Haydn, nommée *la Surprise*, ont été très bien exécutées; l'andante de la symphonie surtout a été parfaitement nuancé. Un *pezzetino* inédit, — *petite marche*, d'après le programme, — a fait plaisir. Je m'étendrai peu sur le plus ou moins de mérite de ces œuvres inédites et anonymes, que nous offre M. Henri Chollet. Il est évident que si une œuvre nouvelle renferme quelques taches, ce qui n'est pas impossible, l'appréciation d'un critique musical ne saurait être la même si elle est due à un prix de Rome ou à un fruit sec du Conservatoire, à un débutant ou à un artiste d'un âge mûr, à un indifférent ou à un ami. Si vous avez jamais lu un conte de Mme de Genlis, intitulé *le Palais de la Vérité*, vous avez dû voir les jolis résultats que procureraient dans les relations du monde la vérité nue et sans fard, dite et proclamée en toute circonstance.

HENRY COHEN.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Par arrêté du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, sont nommés professeurs au Conservatoire :

M. Maurin, professeur de violon, en remplacement de M. Alard, admis sur sa demande à faire valoir ses droits à la retraite.

M. Barbot, professeur de chant, en remplacement de Mme Viardot, démissionnaire.

M. Maurin, premier prix de violon en 1843, fut le dernier élève de l'illustre professeur Baillot, dont il a conservé les traditions. M. Maurin est un des fondateurs de la *Société des derniers quatuors de Beethoven*, qui occupe le premier rang parmi les Sociétés de musique de chambre.

M. Barbot est élève de Garcia, dont l'enseignement a laissé au Conservatoire de glorieux souvenirs. Premier prix de chant de l'année 1847, il fut jugé par Garcia celui de ses élèves qui pouvait le mieux le suppléer, et il dirigea le cours du maître pendant deux ans.

M. Barbot, longtemps pensionnaire de l'Opéra-Comique, quitta le théâtre de bonne heure, mais, avant de se retirer, il créa au Théâtre-Lyrique le rôle de *Faust*, de Gounod, en 1859.

— M. Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire, vient de prendre une mesure destinée à nous préparer des pépinières de violonistes. Par arrêté du ministre de l'instruction publique en date du 14 octobre, les deux classes préparatoires pour le violon sont rétablies. MM. Jules Garcin et Chaîne en deviennent les titulaires avec le titre de professeurs agrégés. M. Jules Garcin est l'excellent violon-solo de la Société des concerts et de l'Opéra, où il remplit également les fonctions de troisième chef. M. Chaîne est un ancien lauréat de notre grande école de musique; des compositions instrumentales estimées avaient depuis longtemps attiré sur lui l'attention publique.

— Les examens d'admission des 81 aspirants et des 92 aspirantes aux classes de chant du Conservatoire ont eu lieu la semaine dernière. Attendu la grande

sévérité désormais apportée aux admissions, 15 voix d'hommes et 15 voix de femmes seulement ont été jugées dignes de l'entrée au Conservatoire. C'est M. Jules Cohen qui a tenu le piano du matin au soir, pendant deux laborieuses journées, pour l'audition des 173 concurrents et concurrentes. M. Ambroise Thomas présidait le jury, composé de 14 membres.

— On va célébrer, en Italie, le centenaire de Cristofori, l'inventeur du piano. Les fêtes auront lieu à Florence, au mois de mai prochain. Un comité présidé par le commandeur Cassamorata, a invité les principaux pianistes à y assister. Il y aura trois grands concerts de piano; l'abbé Liszt a promis de se faire entendre.

— Les fêtes du centenaire de Spontini, que vise M. Adolphe Jullien dans son article sur les débuts du grand musicien en Italie et à Paris, ont été célébrées successivement à Majolati et à Jesi dans le courant du mois dernier. Le petit bourg de Majolati, patrie du grand compositeur, qui avait déjà célébré ce centenaire à sa vraie date, c'est-à-dire l'année dernière, d'une manière un peu mesquine (il est vrai qu'il avait été seul en Italie à le faire), s'est piqué d'honneur et a voulu montrer ce qu'il pourrait faire, avec son peu de ressources, pour honorer la mémoire du maître à la générosité duquel il doit la fondation d'un bel hospice pour les vieillards. Bon nombre de villes étaient officiellement représentées à cette fête, dont le programme musical se bornait à un hymne de circonstance, composé par le maestro Emilio Stacchini, de Jesi, et chanté par quarante voix d'enfants. Discours, tombola, feux d'artifice, etc , ont aidé à remplir la journée. C'était modeste, mais c'est tout ce que pouvait faire Majolati. Quelques jours après, la ville de Jesi donnait une série de représentations solennelles de *la Vestale*. On avait voulu en faire une chose digne du nom honoré de Spontini : les études avaient été longues et patientes; on avait donné un soin particulier à la mise en scène. Tout a fort bien réussi. Les principaux rôles étaient remplis par Mmes Wanda Miller et Barlani-Dini, le ténor Tasca De-Capellio, le baryton Sparapani et la basse Miller; tous ces artistes ont droit à des éloges, mais c'est à M^mo^ Wanda Miller que reviennent les honneurs de l'interprétation. Plusieurs autres représentations de *la Vestale* seront encore données à Jesi, où les étrangers abondent, attirés par cette vraie fête de l'art. — Un télégramme de la municipalité de Jesi a appris à la vénérable Mme Spontini-Erard, à Paris, le succès obtenu par le chef-d'œuvre de son mari.

— M. Léon Ehrhart, grand prix de Rome pour la musique, est mort le 4 octobre, au retour d'une excursion à Venise, au moment où le train de Bologne à Florence allait arriver à Porretta. M. Léon Ehrhart succombe aux suites d'une maladie de poitrine; il laisse une messe qu'il avait composée à la villa Médicis, et un oratorio non achevé. Il travaillait aussi à un acte, *Maître Martin,* qu'il destinait à l'Opéra-Comique.

Nous empruntons à M. Oswald, du *Gaulois,* les détails suivants sur la fin prématurée du jeune pensionnaire de l'Académie de France :

« ... M. Léon Ehrhart revenait avec un de ses camarades, M. Lambert,

d'un voyage d'art et de plaisir qu'ils venaient de faire ensemble à Venise et à Bologne. Ils se rendaient à Florence. Tout à coup M. Ehrhart s'affaissa sur son compagnon, qui le crut endormi. On entrait sous un tunnel. Sentant une pression assez forte sur son épaule, M. Lambert essaya de relever son ami; mais le corps retombait lourdement sur lui-même. Enfin la lumière reparaît. M. Lambert et ses compagnons de route comprennent de suite, à des symptômes trop certains, que le pauvre jeune homme est mort... Il s'agissait de s'arrêter à la plus prochaine station, qui était à une heure du point où ils se trouvaient en ce moment. On s'arrête enfin. C'était Porretta. Aussitôt la catastrophe déclarée, les employés de la gare n'ont qu'une idée : un crime a été commis; M. Lambert est mis en état de suspicion... Il a beau dire son nom, sa qualité, celle de son camarade, rien n'y fait. Cependant on avait déposé le pauvre mort sur une des banquettes de la salle d'attente. M. Lambert songea alors à tirer de sa poche et à montrer le passeport diplomatique sur lequel leurs noms étaient inscrits. Tout aussitôt le chef de gare, les agents de la police, tous se confondent en excuses; M. Lambert est rendu à ses devoirs d'amitié. Il retourne à son cher camarade, laissé seul, et veille sur lui jusqu'au lendemain.

« Arrivent alors deux pensionnaires de l'Académie de France, envoyés par le directeur pour lui prêter assistance. Les honneurs funèbres sont rendus au mort, à l'église et au cimetière, en présence des autorités de la petite ville, des jeunes gens, des employés de la gare, qui ont assisté avec recueillement et une émotion véritable à ces tristes cérémonies. M. Léon Ehrhart avait obtenu, comme compositeur de musique, le grand prix de Rome, il y a deux ans. Aussi les musiciens de la ville ont-ils voulu suivre le deuil en exécutant une marche funèbre. Rien de plus touchant que ce simple cortége, si cruellement improvisé par la mort. Aux quatre coins du cercueil on avait attaché (suivant la coutume du pays) des vers italiens rappelant les noms, les qualités et la triste fin du jeune homme.

« M. Léon Ehrhart avait vingt et un ans à peine. Élève de MM. Reber et Ambroise Thomas, *grand prix* de composition, doué d'un talent naturel et brillant, il semblait appelé à la plus heureuse destinée. Sa pauvre mère, qui, au moment où je vous écris, sait déjà, hélas! qu'elle n'a plus de fils, ne trouvera de consolations, si elles sont possibles, que dans le témoignage unanime des regrets sympathiques et des afflictions fraternelles dont l'Académie de France à Rome est en ce moment le siége et l'écho. Un service funèbre doit être célébré lundi prochain dans l'église Saint-Louis-des-Français.

« O jeune musicien, dit l'inscription poétique placée sur le cercueil, puisse le son des harpes angéliques réjouir ton âme dans l'éternité! »

— M. Gounod s'était rendu avant hier chez M. Oscar Comettant pour y prendre les manuscrits détenus depuis plusieurs années par madame Georgina Weldon, et qu'elle s'était décidée à restituer à leur auteur par l'entremise de M. Comettant. En prenant congé de ce dernier, M. Gounod, qui tenait ses manuscrits sous le bras, s'arrêta sur les deux dernières marches du perron afin de serrer la main de M. Comettant. En se retournant, il posa le pied, non plus sur la marche, mais sur la rampe de pierre de l'escalier, rendue fort glissante par une pluie récente, et il tomba lourdement sur les

marches d'un autre perron placé à droite. Il perdit aussitôt connaissance, on crut un instant qu'il était mort. On le releva et lorsque les docteurs Déan et Dérivière arrivèrent, le malade avait repris ses esprits, mais ils constatèrent une fracture de l'épaule droite, à la réduction de laquelle il a été procédé immédiatement. L'état de M. Gounod est relativement satisfaisant, mais il faudra au moins deux mois pour opérer sa guérison.

Madame Gounod, qui habite Saint-Cloud, prévenue par dépêche, est arrivée quelques heures après et a trouvé M. Gounod installé chez M. Comettant, où il est l'objet des soins les plus empressés.

— Nous avons un autre accident très fâcheux à enregistrer. M. Charles Lamoureux a fait, il y a quelques jours, une chute très grave en descendant son escalier, il est tombé si malheureusement qu'il s'est foulé le poignet gauche, forcé plusieurs doigts de la main droite et fortement contusionné.

En proie à une fièvre violente, à la suite de cet accident, M. Lamoureux a dû garder le lit depuis lors; son état, aujourd'hui, est aussi satisfaisant que possible, mais il faut au malade de grands soins et un repos absolu.

— Nous trouvons dans *le Figaro*, sous la signature de M. Prével, des détails intéressants sur les droits d'auteurs aux cafés-concerts et dans les petits théâtres.

Les nombreux auteurs dramatiques qui n'ont de débouchés pour leurs pièces que dans les spectacles-concerts ou qui peuvent y autoriser la représentation d'ouvrages déjà joués sur les vrais théâtres, ne seront sans doute pas fâchés de savoir quelle est la rémunération allouée comme droit dans ces établissements.

Ces droits sont payés par abonnements mensuels.

L'Eldorado donne 10 francs par acte joué dans la soirée.

L'Alcazar d'hiver vient de signer avec la Société des auteurs et compositeurs dramatiques à raison de 500 francs par mois.

La Scala, fermée pour cause de faillite, avait refusé de s'abonner à la Société dramatique. Elle doit rouvrir prochainement en jouant des pièces.

Ba-ta-clan paye 300 francs par mois. Ce concert a donc pu jouer dernièrement, pour la bagatelle de *dix francs par jour*, un drame de l'importance des *Crochets du père Martin*.

Le Concert de la Gaîté, boulevard Rochechouart, paye 300 francs.

Le Concert de la Gaîté, rue de la Gaîté, à Montparnasse, paye 100 francs.

Le Concert-Européen, place Moncey, paye 400 francs.

Le Grand-Concert-Parisien, popularisé par La Bordas, paye 300 francs.

Les Folies-d'Athènes, assimilées aux théâtres de banlieue (on n'y chante pas la chansonnette), payent 450 francs.

Les Folies-Montholon (non considérées comme concert) payent 600 francs par mois.

L'Alhambra (concert), faubourg du Temple, paye 130 francs.

Les Folies-Belleville (théâtre), 600 francs par mois.

Le Vert-Galant (au Pont-Neuf) n'a jamais voulu traiter avec les auteurs dramatiques.

Le Concert de la Pépinière, rue de la Pépinière, paye 300 francs.

Le Théâtre de la Tour-d'Auvergne, qui payait 20 francs de droits par jour, ce qui n'était déjà pas énorme, vient d'obtenir de la Commission de n'en plus payer que 15 (???).

La Salle Herz paye aux auteurs dramatiques 10 francs par acte énoncé dans les programmes de ses concerts.

Les Délassements-Comiques, faubourg Saint-Martin, ont un abonnement de 450 francs par mois.

Tivoli, boulevard Clichy, n'a pas traité avec la rue Saint-Marc.

Les agents percepteurs de MM. Peragallo et Roger touchent un droit de 5 o/o en plus sur chaque abonnement, et ces 5 o/o augmentent d'autant le chiffre de leurs émoluments.

— Les représentations italiennes données par Rossi et sa troupe à la salle Ventadour, ont un intérêt énorme pour les artistes lyriques qui tiennent à honneur de se familiariser avec le répertoire de Shakespeare, si peu connu, si peu exploité en France. Rossi est un acteur incomparable, qui a étudié Shakespeare avec piété et qui l'interprète avec un profond sentiment d'artiste. C'est du génie que de comprendre ainsi le génie. La presse parisienne tout entière, faisant écho aux ovations du public, a salué le succès de cet admirable tragédien dans *Otello* et *Hamlet*. Il pourrait bien se faire que Rossi, non content d'être le plus grand tragique de ce temps-ci, devint un acteur *à la mode*.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — M. Couturier, premier prix de chant et d'opéra au concours du Conservatoire de cette année, va débuter dans le rôle de Guillaume de *Guillaume Tell*.

L'autorité militaire a accordé une dispense d'une année à M. Couturier que son âge appelait à servir dans l'armée active.

Opéra-Comique. — Hier a eu lieu la reprise du *Val d'Andorre*. Les répétitions du *Voyage en Chine* sont commencées.

Le ténor Stéphane, engagé récemment par M. du Locle, doit débuter prochainement dans *Haydée*.

Gaîté. — La première représentation du *Voyage dans la Lune* est toujours fixée au 25 octobre.

Les principaux rôles seront interprétés par M. Christian, madame Grivot, MM. Laurent, Tissier, Habay et mesdames Zulma-Bouffar, N. Marcus, Cuinet, B. Méry.

Folies-Dramatiques. — M. Cantin vient de recevoir un ouvrage en trois actes, de M. Thys, qui a pour titre : *le Fruit vert* et qui doit suivre *le Pompon*, de M. Lecoq.

Les rôles de cette dernière pièce ont été ainsi distribués :

Le vice-roi, M. Milher; Barabino, M. Luco; Castorini, M. Didier; Bastrocco, M. Legrain; le Podestat, M. Vavasseur ; le docteur Piccolo, madame Matz-Ferrare; Fioretta, mademoiselle Caillot; Béatrice, mademoiselle Porel ; Hortensia, madame Toudouze.

Renaissance. — La première représentation de *la Filleule du Roi*, est fixée au samedi 23 octobre.

Les deux rôles principaux seront chantés par madame Peschard et mademoiselle Pauline Luigini.

M. Hostein prépare pour succéder à *la Filleule du Roi*, la *Petite Mariée* de Lecocq et la *Jeunesse de Cagliostro* de Strauss.

A propos de cette dernière pièce, il s'est passé un fait assez singulier.

M. Wilder s'était chargé de la traduction du *libretto* allemand. Quelle ne fut pas la surprise de M. Hostein lorsqu'il lut le travail de M. Wilder, de reconnaître, scène pour scène, le *Cagliostro* de M. de Saint-Georges, joué jadis avec succès à Paris, et que le librettiste allemand s'était approprié sans façon, ainsi que cela se pratique trop souvent à l'étranger à l'égard de nos auteurs dramatiques. Il a fallu chercher une nouvelle pièce qui puisse s'adapter à la partition de Johann Strauss.

Voilà pourquoi la *Jeunesse de Cagliostro* ne passera qu'après la *Petite Mariée* de Lecocq, dans laquelle la charmante Granier va retrouver son succès de *Giroflé-Girofla*.

Théâtre-Taitbout. — La *Cruche cassée* passera dans une dizaine de jours.

Une fois par semaine, M. Verger, l'ancien directeur des Italiens, donnera des matinées de musique italienne à la salle Taitbout. Ces matinées auront deux parties, composées, la première, de morceaux détachés, et la seconde d'un acte d'opéra joué en costume.

On assure que M. Verger est en pourparlers avec madame Patti pour décider la diva à inaugurer ces matinées.

Concerts-Populaires. — Dimanche 17 octobre, à deux heures, au Cirque-d'Hiver, 1er concert populaire, dirigé par M. J. Pasdeloup (1re série, 15e année).

En voici le programme :

1° Symphonie en *la mineur* de Mendelssohn : Introduction, allegro agitato, scherzo, adagio, finale;

2° Ouverture du *Naïm ou les Maures en Espagne* (1re audition), de H. Robert;

3° *L'Arlésienne*, drame de M. A. Daudet, musique de G. Bizet : *a*) prélude, *b*) menuet, *c*) adagietto, *d*) carillon;

4° Largo de Hændel, le solo de hautbois par M. Triébert;

5° Septuor de Beethoven : Introduction, allegro, adagio, menuet, andante

con variazioni, scherzo, finale, exécuté par MM. Grisez (clarinette), Schubert (basson), Mohr (cor), et tous les instruments à cordes. Dimanche prochain, 24 octobre, deuxième concert populaire de la 1re série.

Concerts du Châtelet. — M. Colonne annonce la réouverture des *Concerts du Châtelet* pour le dimanche 31 octobre. Les conditions d'abonnement et le prix des places restent les mêmes que par le passé. Comme l'année dernière également, chaque série de dix concerts comprendra deux concerts avec chœurs.

Pour l'article *Varia :*

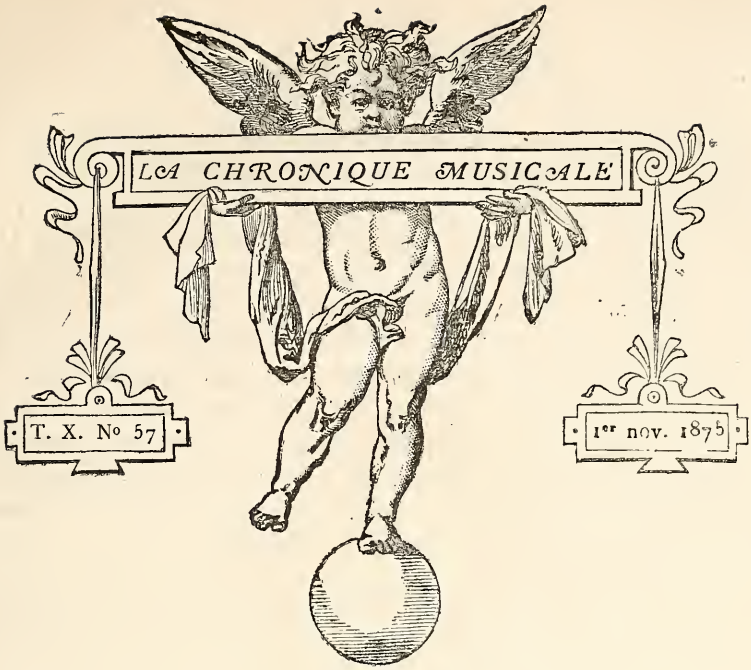
Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.

MADAME DUGAZON.



FIGURES D'OPÉRA-COMIQUE

MADAME DUGAZON

Sous ce titre : *Figures d'Opéra-Comique*, notre collaborateur Arthur Pougin vient de publier un nouveau et charmant volume (1), qui nous semble appelé à un vif succès et qui sort du cadre ordinaire des banalités consacrées au théâtre. Nous disons « au théâtre, » parce que ce livre n'est pas exclusivement musical, qu'il fait revivre à nos yeux quelques physionomies d'artistes qui n'étaient pas seulement de grands chanteurs, mais aussi de grands comédiens, et qu'il nous retrace tout un

(1) Figures d'Opéra-Comique. *Mme Dugazon, Elleviou, la Tribu des Gavaudan.* Un joli volume petit in-8° carré, orné de trois portraits à l'eau-forte, par Masson. (Paris, Tresse, éditeur, Palais-Royal, galerie de Chartres.)

chapitre de l'histoire du plus charmant théâtre qu'ait enfanté le dix-huitième siècle : la Comédie-Italienne, qui donna naissance elle-même à l'Opéra-Comique.

Ce livre, qui nous fait connaître l'existence artistique et personnelle de ces acteurs excellents dont les noms sont restés célèbres : madame Dugazon, Elleviou, M. et madame Gavaudan, est d'une lecture tout à fait attrayante et nous rappelle une époque théâtrale dont le souvenir va s'affaiblissant chaque jour de plus en plus. L'auteur, selon son habitude, a puisé aux sources les plus sûres les renseignements qu'il met sous nos yeux; il les a groupés avec habileté, et, tout en donnant au côté historique de ses récits biographiques le caractère de certitude dont il sait empreindre tous ses travaux, il n'a point prétendu, tant s'en faut, négliger le côté anecdotique, qui est au contraire abondant et fertile. Nous allons le prouver en accompagnant le portrait de madame Dugazon, que nous reproduisons ici avec l'obligeante autorisation de l'éditeur, de quelques extraits de la biographie de cette femme célèbre.

On sait que madame Dugazon, dont le nom de demoiselle était Rose Lefèvre, fut d'abord danseuse à la Comédie-Italienne, et que ce n'est que plus tard qu'elle se fit applaudir comme comédienne et comme chanteuse. Voici comment s'opéra la transformation :

Aux différentes répétitions de ses ouvrages, Grétry avait observé une petite danseuse qui se permettait de singer, avec un naturel parfait, les grandes virtuoses à côté desquelles elle se trouvait, et qui les parodiait à ravir; il avait observé aussi qu'elle avait la voix juste et la figure piquante. Grétry fit son profit de la remarque, et, lorsqu'il donna *Lucile* en 1769, il songea à tirer parti de mademoiselle Lefèvre. Ce fut pour elle qu'il composa l'air charmant : *On dit qu'à quinze ans*, etc., devenu depuis un air populaire. Le public fut enchanté de la débutante, et Grétry lui promit, et se promit à lui-même de composer, sous quelques années, d'autres airs, et même des rôles entiers pour sa jeune élève. Dès ce moment, les études de mademoiselle Lefèvre furent partagées entre la danse, qu'elle ne regardait que comme un moyen de transition à un état plus relevé, et le chant, qui devait la conduire à sa véritable profession. Madame Favart, excellente actrice, et en même temps femme d'un caractère noble et d'un esprit supérieur, formait secrètement mademoiselle Lefèvre et l'initiait aux mystères de son art. Elle était auteur, et le petit opéra d'*Annette et Lubin* passait pour être le fruit de ses relations littéraires avec l'abbé de Voisenon. Elle prépara mademoiselle Lefèvre, qui était restée élève de Terpsichore, à jouer le rôle d'Annette. Un soir que l'actrice qui devait le jouer se trouva indisposée, soit par hasard, soit par arrangement, madame Favart produisit tout à coup sa protégée, qui remplaça si heureusement l'actrice absente, que dès le même soir, elle fut reçue pensionnaire.

Elle fit d'abord peu de créations ; mais elle reprit successivement plusieurs rôles du répertoire, qui lui firent d'autant plus d'honneur qu'ils avaient été établis par des artistes chéries du public.

C'est ainsi que pendant une maladie de madame Laruette, elle obtint un succès éclatant en jouant, d'une façon toute nouvelle, celui de Louise, du *Déserteur*. Elle y déploya une chaleur et une sensibilité remarquables, une verve véritablement entraînante, à ce point qu'elle arrachait des pleurs de tous les yeux. Au talent acquis par le travail, elle joignait les élans d'une inspiration soudaine, qui lui faisait trouver des effets nouveaux et inattendus ; c'est ainsi qu'un soir, dans ce rôle, elle s'avisa, au lieu de dénouer le ruban de la croix d'or qu'elle offrait au geôlier pour sauver la vie de son fiancé, de le briser d'un mouvement ému et rapide ; ce mouvement fut si naturel et si dramatique, que toute la salle éclata en bravos. Un rôle d'un tout autre genre, qui avait été naguère le triomphe de madame Favart, celui de Roxelane dans *les Trois Sultanes*, lui valut aussi un vif succès, en raison de la grâce, de l'enjouement, de l'espièglerie, de la gaieté qu'elle y déployait. Elle se fit remarquer encore dans une reprise des *Mariages Samnites*, où un chroniqueur, en parlant d'elle, disait qu'on aurait peine à démêler « lequel était plus parfait de son débit, de son chant ou de son jeu. »

Les succès de madame Dugazon furent rapides, et bientôt elle devint l'idole du public. Douée d'un visage aimable et charmant, d'une physionomie piquante et fine, d'une tournure pleine de grâce, d'un organe souple et flatteur, elle joignait à ces dons heureux beaucoup de finesse, de mordant et de gaîté, en même temps qu'une sensibilité profonde, expansive et chaleureuse ; aussi brillait-elle également dans les soubrettes et dans les jeunes amoureuses. Sa voix était peu étendue, mais flexible et juste, son chant était peu travaillé, mais aimable et plein de franchise; c'était tout ce qu'on pouvait exiger à une époque où la musique était encore presque secondaire dans l'opéra comique. Plus tard, cependant, elle travailla sous ce rapport, et si elle ne devint jamais ce qu'on peut appeler une virtuose, du moins peut-on dire qu'elle assouplit considérablement sa voix et la rendit tout à fait charmante, et surtout expressive; personne ne *parlait le chant* avec un accent plus vrai et une expression plus passionnée. Aussi les auteurs comprirent-ils facilement tout le parti qu'ils pouvaient tirer d'un si admirable talent, et bientôt vit-on Sedaine et Grétry, Marsollier et Dalayrac, Monvel et Dezèdes, bien d'autres encore s'empresser à écrire pour elle une foule d'ouvrages charmants, dans lesquels elle pouvait déployer l'ensemble de ses qualités rares et précieuses : *l'Amant jaloux*, *le Jugement de Midas*, *Aucassin et Nicolette*, *les Événements imprévus*, *le Corsaire*, *Félix*, *le Poète*

supposé, *Blaise et Babet*, *Alexis et Justine*, *Nina* ou *la Folle par amour*, etc., etc.

Une circonstance particulière, dit M. Pougin, vint montrer le talent de madame Dugazon sous un nouveau jour, et en prouver toute la souplesse et la ductilité. Depuis 1769, défense avait été faite à la Comédie-Italienne de représenter des comédies françaises, ainsi qu'elle l'avait fait pendant un grand nombre d'années; ce théâtre s'était donc vu obligé d'abandonner une partie importante de son répertoire, et l'une de celles qui plaisaient le plus au public. En 1779, cette interdiction fut levée, et l'on s'occupa aussitôt de reprendre un certain nombre de pièces qui jadis avaient été en grande faveur, surtout celles de Marivaux. L'un des premiers ouvrages que l'on remit ainsi à la scène fut *le Jeu de l'amour et du hasard*, dans lequel madame Dugazon fut chargée du rôle de Lisette, qui lui valut un très grand succès. Le *Mercure* disait à ce sujet : « Madame Dugazon, en donnant moins d'éclat à sa voix, ne laissera rien à désirer des qualités qui forment une excellente soubrette. Esprit, gaieté, finesse, intelligence, naturel, tout, dans le rôle de Lisette, s'est réuni pour donner de ses talents l'idée la plus avantageuse. On la célébra dans ce rôle en prose et en vers, ainsi que le prouve cette poésie — médiocre d'ailleurs — qui lui fut adressée alors par un monsieur de P..., « ancien mousquetaire » :

Toi dont l'esprit, le goût et les talents
Attachent l'âme et pénètrent les sens:
Toi qui toujours tendre, vive et volage
Émeus le spectateur surpris,
Ornement de la scène, idole de Paris,
Charmante Dugazon, reçois ce tendre hommage :
De tes talens il est le prix.
Plus je te vois et plus j'admire
De ton jeu toujours vrai les effets enchanteurs.
Tes yeux fripons et ton malin sourire
Ont sous tes lois enchaîné tous les cœurs.
Dans les jeux brillants de Thalie,
A des succès nouveaux ose encore espérer;
Ne laissant rien à désirer,
Rends-nous de Marivaux la piquante saillie,
Et Paris te suivra sur la scène embellie
Pour t'applaudir et t'admirer.

Toutefois, c'est dans le genre de l'opéra comique que madame Dugazon fournit surtout sa carrière, et c'est là qu'elle obtint ses plus grands succès. L'un des plus considérables fut assurément celui qu'elle remporta dans *Blaise et Babet :*

De Stockholm, où il s'était réfugié, Monvel avait envoyé à Dézèdes le livret d'un opéra comique en deux actes, qui formait la suite d'un ouvrage précédemment donné par eux, *les Trois Fermiers*. C'était *Blaise et Babet.*

Dézèdes en eut bientôt écrit la musique, et cette bleuette charmante obtint un immense succès, dont on reporta tout le mérite sur madame Dugazon, sa principale interprète. Grimm, qui n'était point enthousiaste de sa nature, a fait de l'artiste, à propos de cette pièce, un éloge dans lequel l'admiration perce à chaque ligne : — « ... Il faut voir le tableau, et le voir, sur la scène, « pour en concevoir l'effet et le charme; il faut voir la pantomime du rôle « de Babet ; il faut la voir surtout au second acte, dans la scène du raccom- « modement, pour sentir à quel point on peut ranimer et rajeunir au théâtre « les situations même qui semblent les plus connues, les plus usées. Il est « vrai que tout ce qui est pris dans la nature, tout ce qui en conserve vrai- « ment le caractère, la touche originale et naïve, ne s'use jamais. Que de « nuances fines et délicates la voix de madame Dugazon ne donne-t-elle pas « dans ce rôle aux expressions les plus simples ! Il n'y a pas une de ses in- « flexions, il n'y a pas un mouvement de son jeu qui n'ajoute au mouvement « de la scène, et ne la varie avec autant de vérité que de grâce. »

Plus grand encore, peut-être, fut le succès que madame Dugazon obtint quelques années plus tard, en créant le rôle de Nina dans la pièce fameuse de Marsollier et Dalayrac, *Nina ou la Folle par amour :*

Les gazettes avaient récemment rapporté un fait touchant. Une jeune fille des environs de Sedan attendait son fiancé, et, pour le revoir quelques instants plus tôt, était allée à sa rencontre sur la route. Quelqu'un vint à elle, et lui apprit brutalement que le jeune homme avait été frappé de mort subite. A cette nouvelle, une révolution se fit dans l'esprit de la pauvre enfant, qui devint folle de douleur. Elle n'en mourut point pourtant, et pendant plus de dix ans, elle fit chaque jour plus de deux lieues à pied pour aller à l'endroit où elle avait espéré trouver celui qu'elle aimait. Arrivée là, elle s'asseyait sur une pierre, et passait la journée à attendre; puis, lorsque la nuit venait, elle s'en retournait tristement en disant : — « Allons, il n'est pas encore arrivé ! Je reviendrai demain. »

De ce fait divers, un des plus fidèles collaborateurs de Dalayrac, Marsollier, avait tiré un poème touchant d'opéra comique; seulement, dans sa pièce, l'annonce de la mort du fiancé n'était que le résultat d'une erreur. La jeune fille n'en devenait pas moins folle, mais le retour de son amant lui rendait la raison et venait faciliter le dénoûment. Lorsque Marsollier eut terminé son livret, il le confia à Dalayrac, qui s'y attacha avec passion et l'eut bientôt mis en musique. L'ouvrage avait pour titre *Nina* ou *la Folle par amour*.

La tentative de Marsollier était hardie. Jamais, en France du moins, on n'avait osé présenter en scène un être privé de raison. C'était là du réalisme dans sa plus complète expression, et les amis des auteurs n'étaient point rassurés sur le sort qui pouvait attendre une telle entreprise. On finit par les effrayer à ce sujet tant et si bien qu'ils hésitèrent avant de s'adresser au vrai public, et que par deux fois ils essayèrent leur pièce en petit comité, sur des théâtres d'amateurs. L'effet, loin d'être contraire, ayant surpassé leur attente, ils se décidèrent enfin à la produire sur le théâtre pour lequel elle avait été faite, c'est-à-dire à la Comédie-Italienne, où la première représentation en eut lieu le 15 mai 1786.

Il va sans dire que le rôle de Nina avait été confié à madame Dugazon, et que c'est elle déjà qui l'avait joué à Choisy, chez le duc de Coigny, aussi bien que sur le petit théâtre que mademoiselle Guimard avait fait élever dans son hôtel somptueux de la Chaussée-d'Antin. Déjà, peu de mois auparavant, elle avait puissamment contribué au succès d'un joli petit opéra de Dalayrac, *la Dot;* elle sauva par son admirable interprétation, par son talent à la fois si expansif et si contenu, si plein de tact et de convenance, en même temps que si intelligent des nécessités de la scène, ce que la tentative des auteurs avait, pour l'époque, d'audacieux et de téméraire; elle sut, dans un cas si difficile, où il lui fallait tout deviner et où elle n'avait point de modèle, saisir la limite précise entre ce qui lui était permis et ce qu'elle ne devait point franchir; elle eut, en un mot, la perception nette, absolue, de ce que le public pourrait accepter et de ce qu'il ne saurait supporter. Elle fut parfaite enfin, touchante et dramatique, attendrissante et émue, pathétique et déchirante, pleine de candeur, de tendresse, de passion, et à ce point sublime et vraie que les hommes sanglotaient en lui voyant jouer Nina, et qu'il ne se passait point de soirée où quelques femmes ne s'évanouissent au spectacle d'une douleur si cruelle, rendue d'une façon si saisissante. Aussi, non seulement sauva-t-elle la pièce, sur le compte de laquelle les auteurs n'étaient qu'à demi rassurés, mais lui procura-t-elle un immense succès, qui fit affluer à la Comédie-Italienne une foule telle qu'on n'en avait jamais encore vue. Ce qui faisait dire, en parlant de *Nina :* « Les paroles sont de Marsollier, la musique est de Dalayrac, mais c'est madame Dugazon qui a fait la pièce. »

Les extraits qu'on vient de lire peuvent donner une idée de l'attrait qu'offre le livre de M. Arthur Pougin, et de l'intérêt que l'auteur a su y répandre. On sent que les portraits qu'ils nous présente sont ressemblants, que ce sont ceux de grands artistes, et qu'ils sont tracés avec sympathie. C'est, comme nous le disions plus haut, tout un chapitre de l'histoire théâtrale et musicale du dix-neuvième siècle qui se déroule devant nos yeux. Le succès encouragera, nous l'espérons, l'écrivain à continuer sa galerie de portraits et à nous rendre successivement toutes ces *figures* si intéressantes : Caillot, madame Favart, Clairval, M. et madame Laruette, Michu, Chenard, M. et madame Trial, mademoiselle Colombe, mademoiselle Caroline, Martin, Ponchard, les trois Saint-Aubin, que sais-je ? Il n'a que l'embarras du choix, et nous le laissons volontiers à sa discrétion, pourvu qu'il ne nous fasse pas trop désirer cette suite naturelle de l'aimable volume que nous avons sous les yeux.

O. LE TRIOUX.

LES COSTUMES DE THÉATRE

DURANT UN SIÈCLE ET DEMI [1]

CHAPITRE IV

La première moitié du dix-huitième siècle forme une période de transition dans l'histoire du costume théâtral. Le bien et le mal se coudoient sur la scène française. Certains artistes, vivement épris de leur art, distinguent le faux et le mauvais sous le brillant appareil de nos représentations théâtrales ; d'autres, doués d'un goût plus subtil, prétendent définir ces défauts et y porter remède. Ils essaient, tâtonnent, n'ayant pour guide que le goût et le bon sens, mais ils luttent par conscience pour un progrès dont ils entrevoient la victoire prochaine.

Efforts isolés qu'on doit honorer sans tenir compte de leur plus ou moins heureuse réussite ; efforts infructueux, du moins pour le moment, et qui vinrent échouer devant des obstacles invincibles : l'insouciance du public, l'inertie des directeurs et l'aveugle opposition de la plupart des acteurs et des comédiennes.. L'Opéra et la Comédie-Française virent se produire ces timides innovations sans que pourtant il existât la moindre entente entre les novatrices, — car ce furent des femmes, pour la plupart, qui donnèrent alors ces légères marques de conve-

(1) Voir les numéros des 1er août, 1er et 15 septembre.

nance et de goût, — mais c'est au premier de ces théâtres que le progrès se fit principalement sentir, jusqu'à la venue de Lekain et de mademoiselle Clairon, qui donnèrent au Théâtre-Français une grande avance sur l'Académie de musique.

La première, mademoiselle Maupin, osa rompre avec l'habitude; mademoiselle Maupin, si connue par ses galants et terribles exploits, mademoiselle Maupin, née d'Aubigny, la fille d'un secrétaire du comte d'Armagnac, la femme d'un nommé Maupin, employé dans les Aides de province, la maîtresse du prévôt de salle Séranne, mademoiselle Maupin, qui s'étant éprise d'un fol amour pour une jeune fille de Marseille, la poursuivit jusque dans le couvent où ses parents l'avaient placée, et l'enleva de sa prison à la faveur d'un violent incendie qu'elle-même avait allumé.

Comme femme, mademoiselle Maupin n'était pas de grande taille, mais elle était fort jolie : elle avait de beaux cheveux châtains, de grands yeux bleus, le nez aquilin, une jolie bouche et une gorge remarquablement belle. Comme chanteuse, elle ne savait pas une note de musique, mais elle suppléait à cette ignorance par une grande mémoire et elle possédait une belle voix grave. Son début dans Pallas de *Cadmus* fut un succès. Pour marquer sa reconnaissance, elle se leva dans son char et salua le public en ôtant son casque de façon que ses longs cheveux tombèrent en se déroulant sur ses épaules : le succès devint un triomphe. Après cette glorieuse soirée, la belle chanteuse continua à jouer un peu tous les rôles jusqu'au jour où mademoiselle Le Rochois prit sa retraite. C'était en 1698 ; mademoiselle Maupin se partagea alors les premiers rôles avec mesdemoiselles Moreau et Desmâtins l'aînée.

Il existait alors à l'Opéra un singulier usage : une actrice n'aurait pas cru pouvoir se dispenser de tenir quelque chose à la main pour entrer en scène. Thélaïre avait un mouchoir, Iphigénie un éventail, Armide, Médée, toute fée ou enchanteresse, tenait une baguette d'or, signe de son pouvoir magique. Cette sujétion à la mode contrariait Maupin : elle résolut de s'y soustraire, mais elle attendit pour tenter cet essai d'avoir à créer un rôle. Ce fut le 23 juillet 1702, jour où elle devait représenter Médée dans l'opéra de *Méduse*, de De la Grange et Bouvard. Médée parut les mains vides : pour le temps c'était un véritable trait d'audace. « Ce rôle de magicienne était d'autant plus difficile, que Médée paraît toujours sans baguette, sans mouchoir et sans éventail, » disent naïvement les frères Parfaict dans leur *Dictionnaire des Théâtres*.

Mademoiselle Maupin, par malheur, se retira trop tôt du théâtre : il appartenait à une femme de son caractère de porter les premiers coups à

ces modes ridicules. Si la mort ne l'avait pas enlevée à trente-trois ans, en 1707, peut-être fût-elle rentrée à l'Opéra comme elle avait déjà fait une fois et eût-elle contribué, pour une plus large part, à cette révolution artistique. Que n'eût pas osé en effet cette femme singulière, si intelligente et si indépendante, aussi fine lame que belle chanteuse, brave jusqu'à la témérité, passionnée jusqu'à la démence ?

L'année 1703 vit se produire sur le Théâtre-Français une timide tentative de réforme. C'était à la représentation de l'*Andrienne*, comédie en cinq actes, donnée sous le nom de Baron et attribuée au jésuite le père La Rue. Madame Dancourt la mère, qui représentait l'Andrienne, imagina une sorte de robe longue ouverte qui convenait fort bien à la belle Glycérie relevant de couches. Ce déshabillé galant plut beaucoup, devint rapidement à la mode, et se perpétua sous le nom de robes à l'*Andrienne* (1).

Cet heureux essai ne changea rien aux us et coutumes de la Comédie-Française. Plus de vingt ans se passèrent encore sans que le public, habitué depuis longtemps à voir les héros de l'antiquité vêtus au goût du jour, parût concevoir un spectacle plus imposant et plus convenable.

En 1727, enfin, la reprise du *Tiridate* de Campistron fut signalée par un changement de modes. Mesdemoiselles Lecouvreur et Dangeville, qui remplaçaient mesdemoiselles Champmeslé et Raisin dans les rôles de Talestris et d'Ericine, apportèrent dans leur toilette une innovation qui fut bien accueillie des spectateurs et des acteurs, probablement parce qu'elle n'enlevait rien aux habits de leur richesse habituelle. Les vêtements qu'elles adoptèrent étaient de tout point pareils à ceux des dames de la cour : c'étaient des corps de robes à longues queues traînantes (2).

Le remède était pire que le mal. Il n'advint de ce changement qu'un peu plus de désordre et de ridicule. Alors parurent ces habits bizarres qui régnèrent si longtemps sur la scène française, compromis fâcheux entre l'antique et le moderne, plus choquants encore par leur prétentieux mélange que ne l'étaient ceux de la veille par leur complète inexactitude. Les actrices tragiques eurent de grands paniers, des robes de cour, des plumets et des diamants sur la tête ; elles se surchargèrent de franges, d'agréments, de rubans multicolores. Les héros portèrent de volumineuses perruques à la Louis XIV et des gants blancs à franges d'or. Les guerriers s'entourèrent de tonnelets ou petits paniers ronds qui s'atta-

(1) Les frères Parfaict, *Histoire du Théâtre-Français*, XIV.
(2) *Mercure de France*, octobre 1727.

chaient au-dessous de la cuirasse et sur lesquels tombait jusqu'aux genoux un jupon écourté à franges (1).

« J'ai toujours vu les rôles de paysannes, dit Crébillon dans sa *Lettre sur les spectacles*, jusqu'à celui de Martine des *Femmes savantes*, joués avec de grands paniers, et l'on auroit cru pécher contre les bienséances, en paroissant autrement. Ce n'est pas tout, cet usage s'introduisit jusque dans la parure des héros. Au retour d'une victoire, un capitaine grec ou romain paraissoit sur notre théâtre avec un panier tourné de la meilleure grâce du monde, et auquel les efforts des peuples qu'il venoit de combattre n'avoient pu faire prendre le moins petit pli. Rien n'étoit si comique que l'habit tragique. Au lieu de ces beaux casques qui décoroient si bien les anciens guerriers, nos comédiens, en voulant les représenter, portoient tout simplement des chapeaux à trois cornes, pareils à ceux dont nous nous servons dans le monde. Il est vrai que, pour se donner un air plus extraordinaire, ils y ajoutoient des plumes, dont l'énorme hauteur les mettoit souvent dans le cas d'éteindre les lustres, qui alors éclairoient la scène, ou de crever les yeux à leurs princesses, en leur faisant révérence. Ils portoient aussi des perruques assez semblables à nos perruques quarrées, des gants blancs, et des culottes bouclées et jarretées à la françoise. »

Combien d'autres défauts pourrait-on signaler encore qui découlaient d'une extrême négligence ! Tantôt c'étaient des acteurs qui, certains soirs, ne daignaient pas s'habiller conformément au caractère du personnage, sous prétexte que le rôle était de peu de conséquence, ou qu'il ne devait pas y avoir ce jour-là beaucoup de monde au spectacle. Tantôt ce sont des comédiens qui, ayant à jouer le rôle d'un père vénérable, au lieu de s'habiller convenablement et de prendre une perruque qui impose le respect, affectent de se coiffer d'une galante perruque à bourse et de se chausser avec la ridicule prétention d'un petit-maître.

La mode avait rapidement adopté les costumes de Lecouvreur et de Dangeville dans *Tiridate :* à quelque temps de là, tout Paris courait voir et applaudir la fantaisie la plus folle qui ait jamais traversé le

(1) Dans ses *Mémoires sur Talma*, Regnault-Warin dit que Beaubourg, Floridor et Ponteuil hasardèrent dans l'habillement des améliorations partielles, puis il ajoute que « non-seulement elles n'étaient pas complètes, mais qu'elles étaient inexactes, et qu'au jugement des véritables connaisseurs, elles servaient moins à établir l'illusion qu'à la détruire, en consacrant d'énormes anachronismes, et en confondant les temps, les lieux, les usages, les modes et les dignités ». Nous n'avons lu nulle part que ces acteurs aient fait la moindre chose pour améliorer le costume, et Warin, de son côté, ne dit pas où il a puisé ce renseignement : nous ne le reproduisons donc qu'en doutant de sa véracité.

cerveau d'une femme. C'était en 1730 : Adrienne venait de mourir (le 20 mars), et tandis que le curé de Saint-Sulpice, Languet, refusait la sépulture à l'excellente femme qui léguait mille francs aux pauvres de son église ; tandis qu'un porte-faix enterrait la nuit dans un chantier désert du faubourg Saint-Germain, nommé la Grenouillière, les restes de la grande artiste, on vendait aux enchères ses parures, ses joyaux, ses costumes. Le renom de l'actrice doublait pour le moins la valeur de sa garde-robe théâtrale : on se disputait à prix d'or ces glorieuses reliques.

L'Opéra possédait alors une cantatrice qui joignait à une taille et à une figure charmantes une voix enchanteresse. Mademoiselle Pélissier, dont le début, en 1722, avait reçu un accueil favorable, était bientôt devenue « la première actrice pour le jeu du théâtre, et l'une des premières de son espèce pour la coquetterie ». Grâce aux libéralités fabuleuses d'un banquier juif nommé Lopez Dulis, la Pélissier était une des filles d'opéra les plus à la mode et les plus riches. Elle eut le caprice d'acquérir en masse tous les costumes de la grande tragédienne ; elle les paya 40,000 livres, et se hâta d'étaler en public ses nouvelles parures.

L'opéra-ballet de Lamotte et Destouches, *le Carnaval et la Folie*, qui avait été joué avec succès en 1703, devait être repris le 13 juillet de cette année 1730. Chassé succédait dans le rôle de Momus à Thévenard et à Dun qui l'avait créé, et mademoiselle Pélissier devait jouer la Folie après mademoiselle Antier et mademoiselle Maupin, la créatrice : pouvait-il jamais s'offrir meilleure occasion de se livrer à son caprice ? La belle chanteuse imagina de passer en revue tous ses costumes et d'en faire endosser un nouveau chaque soir au personnage de la Folie.

Pauvre Lamotte, qui, dans la préface de son opéra, explique bien qu'il n'a pas voulu prêter à son héroïne mainte extravagance, mais « que, sans rien faire de raisonnable, elle ne fit rien dont on ne pût trouver des exemples dans le commun des hommes ; » que dut-il penser à la vue de ce spectacle ! Sans quitter sa marotte et ses grelots, la Folie parut tour-à-tour avec les habits de Jocaste, de Mariamne, de Zénobie, de Chimène, de Roxane, de Pauline, de Célimène, de Monime ou d'Elvire, à la grande satisfaction du public émerveillé, fasciné par ces diamants et ces parures éblouissantes.

Mademoiselle Pélissier avait pourtant, dans cette pièce, un partenaire qui aurait dû lui inspirer le respect de la convenance. Possédant une belle voix de basse, mais chanteur pitoyable, Chassé, ancien garde du corps issu d'une famille noble de Bretagne, était alors un des soutiens de l'Opéra. Doué d'une figure agréable, d'une taille avantageuse

et de plus acteur excellent, il avait bien vite effacé ses devanciers, et il avait mis le sceau à sa réputation par le rôle de Roland, qu'il jouait avec une supériorité indiscutable.

Très épris de son art, Chassé cherchait surtout à se bien pénétrer de son personnage. Un jour, dans *Castor et Pollux*, comme il menait sa troupe au combat, le pied lui glissa et il tomba dans la coulisse. « Passez-moi sur le corps, et marchez toujours à l'ennemi ! » cria-t-il à ses soldats avec enthousiasme. Très désireux d'exciter l'intérêt du spectateur et d'exprimer les pensées les plus diverses par la vérité du geste et des attitudes, Chassé rejeta les tonnelets et ces paniers roides qui ôtaient toute aisance à l'acteur et faisaient de lui une machine mal organisée : il substitua à ces vêtements guindés des draperies bien entendues et aux panaches, des plumes distribuées avec goût et élégance (1).

Il donnait le bon exemple, mais il avait le déplaisir de ne pas le voir suivi de ses camarades. Jéliotte, le ténor favori des grandes dames et des bourgeoises, Jéliotte, le chanteur à la mode qui faisait la pluie ou le beau temps à l'Opéra et qui jouissait d'un crédit considérable auprès des plus grands seigneurs et même des ministres, Jéliotte, l'acteur fêté, choyé, adulé, qui n'eut qu'à choisir entre vingt rivales pour suivre l'excellent conseil de Sophie Arnould : « Veux-tu réussir? courtise une duchesse; » Jéliotte ne s'inquiétait nullement du plus ou moins de convenance de ses costumes. Lorsqu'il représentait Apollon, il se faisait friser, poudrer, se serrait dans un étroit justaucorps, jetait sur ses épaules un manteau de soie curieusement brodé d'or et de dentelles, s'entourait le cou d'un ruban de velours avec diamants et tenait à la main une sorte de lyre antique (2).

(1) Noverre, *Lettre sur la danse et sur les ballets*. — Quand Marmontel écrivit l'article *Déclamation* pour l'*Encyclopédie*, il accorda de justes éloges à cet acteur. « ... Celui qui se distingue le plus aujourd'hui dans la partie de l'action théâtrale, et qui soutient le mieux par sa figure l'illusion du merveilleux sur notre scène lyrique, M. Chassé, doit la fierté de ses attitudes, la noblesse de son geste et la belle entente de ses vêtements, aux chefs-d'œuvre de sculpture et de peinture qu'il a savamment observés. »

(2) Castil-Blaze, *Académie de musique*, I, 222. — « Cet acteur, dit un mémoire inédit cité par Fétis, a cousté beaucoup d'argent à l'Académie pour le faire venir de Toulouze, où il était enfant de chœur. C'est une voix des plus belles pour la netteté des cadences. Il est grand musicien, et joue de beaucoup d'instruments, mais les débauches de toute espèce seront la cause de sa perte. » — «Il n'était ni beau, ni bien fait, mais, pour s'embellir, il n'avait qu'à chanter; on eût dit qu'il charmait les yeux en même temps que les oreilles. Les jeunes femmes en étaient folles : on les voyait à demi-corps élancées hors de leurs loges donner en spectacle elles-mêmes l'excès de leur émotion; et plus d'une des plus jolies voulait bien la lui témoigner. » (Marmontel, *Mémoires*, l. IV.) — Voir aussi sur Jéliotte le Journal de

Mademoiselle Pélissier trouva parmi ses camarades de nombreuses imitatrices, et son luxueux caprice de Folie provoqua mille fantaisies plus burlesques les unes que les autres. Dédaignant les costumes fournis par l'administration, les actrices s'en firent tailler de superbes à leurs frais et à leur goût pour briller d'un plus vif éclat aux yeux de leurs admirateurs et surtout de leurs rivales. Quant aux rôles qu'elles représentaient, reine ou bergère, suivante ou princesse, elles ne s'en souciaient guère ; elles ne se guidaient que sur la plus ou moins grande fortune du seigneur qni voulait bien les honorer de sa protection et subvenir à leurs ruineux caprices. La suivante éclipsait la reine par son luxe, si elle avait le bonheur de régner en souveraine sur le cœur — et sur la caisse — de quelque grand du royaume ou de quelque prince de la finance.

Cette bigarrure de costumes s'étendait jusqu'aux figurantes ou aux moindres choristes, et l'on vit certaine de ces dernières, Fifine Desaigles, une des célébrités galantes de l'Opéra, porter religieusement le grand et le petit deuil du maréchal de Saxe, en scène, au milieu des dryades, des bacchantes et des néréides.

Une femme parut enfin qui prétendit arrêter cette débauche de mauvais goût : c'était la célèbre danseuse mademoiselle Sallé. La réforme qu'elle prôna était double. Elle voulait d'abord substituer dans la façon de se vêtir l'art et la raison au caprice ; elle voulait surtout remplacer les divertissements, passe-pieds, musettes, tambourins ou passacailles qui revenaient dans tout opéra avec une régularité désespérante, par un ballet intrigué, mouvementé, qui sortît de ces règles invariables. Elle avait en germe dans l'esprit l'idée première du ballet-pantomime, du véritable ballet d'action qui ne devait arriver à complète maturité que trente ans plus tard, avec les créations dramatiques de Noverre.

Peut-être l'aurait-on connu plus tôt si mademoiselle Sallé n'avait pas rencontré des obstacles invincibles à l'exécution de ses vues artistiques. Pour les réaliser, il lui fallait tout renouveler à l'Opéra : c'était demander l'impossible. Le présent état de choses convenait d'autant mieux aux entrepreneurs de théâtre qu'il concordait fort bien avec une sage économie. Les costumes se portaient avec une constance telle qu'ils s'usaient et se râpaient sur le dos des acteurs sans qu'on pensât à les remplacer. Les broderies et les galons d'or et d'argent prenaient en vieil-

Collé (février 1749) et les Mémoires de madame d'Épinay, qui devint confidente de la liaison de madame de Jully avec le chanteur : « Il est réellement d'une société fort agréable, dit-elle ; il cause bien, il a de grands airs sans être fat, il a seulement un ton au-dessus de son état. Je suis persuadée qu'il le ferait oublier, s'il n'était forcé de l'afficher trois fois par semaine. »

lissant une teinte douteuse qui allait s'accentuant à mesure qu'ils se fanaient et s'oblitéraient davantage. Ces nobles défroques étaient pour la troupe comme de glorieux symboles et l'on aurait pu juger du succès d'un ouvrage par les vêtements usés, par les vieux oripeaux que les acteurs traînaient sur la scène.

Au premier mot de réforme, mademoiselle Sallé se vit abandonnée de tous : chez les directeurs comme chez les acteurs elle ne rencontra que mauvais vouloir ou insouciance. La novatrice jugea qu'elle perdrait son temps et sa peine à les vouloir convaincre et elle prit un parti héroïque : elle quitta l'Opéra et partit pour l'Angleterre. Elle allait tenter à Londres une double réforme à laquelle Paris se montrait ouvertement hostile. L'Opéra se fermait pour elle, Covent-Garden lui ouvrit ses portes. Elle y produisit deux ballets, *Pygmalion* et *Ariane*, qui frappèrent les spectateurs d'admiration et de surprise par la nouveauté des conceptions chorégraphiques et des costumes soigneusement dessinés d'après l'antique. Le *Mercure* d'avril 1734 contient à ce sujet une curieuse lettre, par laquelle mademoiselle Sallé se venge malicieusement de ceux qui l'ont dédaignée en leur faisant raconter tout au long ses triomphes.

Londres, 15 mars 1734.

Mademoiselle Sallé, sans trop considérer l'embarras où elle m'expose, me charge, monsieur, de vous rendre compte de ses succès. Il s'agit de vous dire de quelle manière elle a rendu la fable de *Pygmalion*, celle d'*Ariane et Bacchus*, et les applaudissements que ces deux ballets, de son invention, ont excité à la cour d'Angleterre. Il y a près de deux mois que l'on voit représenter *Pygmalion*, et le public ne s'en lasse pas . . . . . .

Vous concevez, monsieur, ce que peuvent devenir tous les passages de cette action exécutée et mise en danse avec les grâces fines et délicates de mademoiselle Sallé. Elle a osé paraître dans cette entrée sans panier, sans jupe, sans corps, échevelée, et sans aucun ornement sur la tête. Elle n'était vêtue, avec son corset et son jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie, ajustée sur le modèle d'une statue grecque.

Vous ne devez pas douter, monsieur, du prodigieux succès de ce ballet ingénieux, si bien exécuté. Le roi, la reine, la famille royale, et toute la cour, ont demandé cette danse pour le jour du *bénéfit*, pour lequel toutes les loges et les places du théâtre et de l'amphithéâtre sont retenues depuis un mois. Ce sera le premier jour d'avril.

N'attendez pas que je vous décrive *Ariane* comme *Pygmalion* : ce sont des beautés plus nobles et plus difficiles à rapporter ; ce sont les expressions et les sentiments de la douleur la plus profonde, du désespoir, de la fureur, de l'abattement, en un mot, tous les grands mouvements et la déclamation la plus parfaite par le moyen des pas, des attitudes et des gestes, pour représenter une femme abandonnée par celui qu'elle aime. Vous pouvez avancer,

monsieur, que mademoiselle Sallé devient ici la rivale des Journet, des Duclos et des Lecouvreur. Les Anglais, qui conservent un tendre souvenir de la fameuse Oldfieds, qu'ils viennent de placer dans Westminster parmi les grands hommes de l'État, la regardent comme ressuscitée dans mademoiselle Sallé quand elle représente Ariane.

Mademoiselle Sallé obtenait à Londres un double succès comme poète et comme danseuse; elle eut alors la consolation de voir ses essais conquérir les plus précieux suffrages. Paris du reste ne fut pas long à réparer ses torts envers la grande artiste : le 28 juin, cinq mois après son apparition à Londres, le ballet de *Pygmalion*, mis en musique par Mouret, fut représenté à la Comédie-Italienne, « avec grand applaudissement » de l'aveu même du *Mercure*. Décors et costumes étaient les mêmes à Paris qu'à Londres, mais mademoiselle Roland et Riccoboni fils tenaient la place de mademoiselle Sallé et de Maltaire. Du reste ici et là même succès, mêmes bravos à l'adresse de l'auteur qu'on regrettait de ne pas voir elle-même dans le rôle de Galathée.

« Les acteurs français avaient atteint dans la comédie le plus haut degré de vérité idéale, dit Gœthe dans un vif aperçu sur le dix-huitième siècle. Le séjour de Paris, l'observation des manières des courtisans, les liaisons amoureuses des acteurs et des actrices avec des personnes du grand monde, tout contribuait à transplanter sur la scène ce que l'élégance et la politesse de la vie sociale ont de plus relevé (1). » Ces relations aimables ou galantes des artistes avec la noblesse n'eurent pas que des résultats favorables. Ces rapports constants et familiers se traduisaient le plus souvent en cadeaux, en munificences. C'est là, c'est dans ces libéralités des grands seigneurs, voire des rois envers les comédiens, que se trouve une des causes principales de cette erreur progressive et séculaire, de cette corruption du costume.

Un habit de cour, orné de tous ses accessoires, un brillant costume tel que celui d'Alceste, de Clitandre, de Dorante ou d'Acaste, coûtait un prix exorbitant, et l'acteur reculait parfois, quand son habit avait besoin d'être renouvelé, devant une dépense de trois ou quatre mille livres. Les grands seigneurs, qui vivaient alors avec les comédiens dans une aimable familiarité, se plaisaient à leur épargner ces frais de toilette. Lorsqu'un duc de Richelieu, de Villeroi, d'Aumont, lorsqu'un marquis de Louvois, un comte de Forbin ou tel autre avait porté huit ou dix fois un brillant habit de cour, il en faisait amicalement cadeau à Baron, à Dufresne, à Grandval, à Molé, à Bellecour : c'était un précieux

(1) Gœthe, *Vérité et Poésie*, XI.

témoignage de leur contentement et de leur estime. Donnés à différentes époques, ces habits marquaient toutes les variations que la mode avait fait subir aux costumes de cour durant plus d'un siècle. Les acteurs tenant les rôles de seigneurs étaient par conséquent vêtus au goût du jour, tandis que leurs camarades figurant Sganarelle, Harpagon, Gros-René, Pancrace, Marphurius, Scapin, Crispin, conservaient l'habit de caractère du dix-septième siècle.

D'Hannetaire, dans son livre sur l'Art du Comédien, et Bret, dans son édition des œuvres de Molière, font très justement observer que c'était une contradiction peu soutenable, dans la représentation de quelques pièces de cet auteur, de voir les personnages ridicules y conserver la vieille manière de s'habiller, tandis qu'aucun des autres personnages ne suivait cet ancien usage. Du temps de Molière, disent-ils en substance, le haut de chausse, le pourpoint et les aiguillettes d'Harpagon n'étaient pas encore tout à fait oubliés sans être toujours de mode, au lieu que de nos jours, il se trouve une distance de plus d'un siècle entre les galants vêtements des jeunes seigneurs et les vieilles hardes de l'Avare. Un moindre intervalle caractériserait fort bien l'avarice du bonhomme : il pourrait en effet porter un vêtement pareil qu'il tiendrait de ses ancêtres, parce qu'il ne lui coûterait rien. Mais à mesure que l'intervalle de temps augmente, la vraisemblance diminue. En effet, il ne saurait l'avoir fait faire exprès, dans l'ancien goût plutôt qu'au goût moderne, ce dernier n'étant pas plus dispendieux : ce serait singularité de sa part, et non plus avarice.

On en pourrait dire autant de Géronte dans *le Dissipateur*, ajoute d'Hannetaire (1). Il est maladroit de le faire paraître avec un habit garni d'anciennes guipures, puisque cet habit, on l'assure, n'est fait *que depuis dix ans*. Le personnage se trouve ainsi en contradiction à la fois avec la mode, puisqu'il est seul habillé de cette façon, et avec la raison, puisque la forme de son habit dénote qu'il a près de cent ans d'existence.

(1) Jean-Nicolas Servandoni, dit D'Hannetaire, né à Grenoble le 4 novembre 1718 et mort à Bruxelles en 1780, était fils naturel du célèbre architecte Servandoni, qui passait pour son oncle. Un vif penchant le décida à se faire comédien, contre l'avis de sa famille qui le destinait à l'Église. Il débuta à Liége et acquit bientôt une brillante réputation dans les rôles à manteau. Il fit partie de la troupe qui suivit le maréchal de Saxe, puis en 1752, il fut appelé à Bruxelles et nommé entrepreneur de la Comédie. Possédant près de 80,000 livres de rente, D'Hannetaire tenait dans la ville un salon où se réunissait la meilleure compagnie : les comtes de Lannoy et d'Esterhazy, le prince de Ligne, etc. Il entretenait aussi une correspondance suivie avec le maréchal de Saxe, avec Garrick et Voltaire. Ses *Observations sur l'art du comédien*, publiées en 1764, forment un ouvrage intéressant et qui jouit d'une estime méritée.

« Et, si l'on aime à se rappeler quelquefois les vêtements de nos ancêtres, poursuit l'écrivain, pourquoi, par une bigarrure et une contradiction insupportables, ne les conserver qu'à certains personnages, à l'exclusion des autres? Pourquoi par exemple les deux précieuses ridicules et aussi Marote ne sont-elles pas respectivement habillées comme Jodelet et comme Mascarille? »

Pourquoi? C'est que les comédiennes avaient la meilleure part de ces libéralités royales et seigneuriales. Nous avons vu Richelieu et Louis XIV offrir de somptueuses parures à madame de Beauchamp, à mesdemoiselles de Brie et Molière. Louis XV se montra de ce côté le digne successeur du grand Roi. Le 16 novembre 1724, mademoiselle de Seine, de la Comédie-Française, qui devait épouser plus tard le célèbre acteur Dufresne, ayant été reçue à Fontainebleau, le roi lui fit cadeau d'un magnifique costume où il entrait 900 onces d'argent et qui revint à plus de 8,000 livres (1). L'année suivante, le comte de Charolais gratifiait d'un vêtement en argent fin, du prix de 2,000 écus, sa protégée, mademoiselle Delisle, qui devait danser un pas dans l'opéra de La Serre et Mouret, *Pirithoüs, roi des Lapithes* (2).

En 1763, quand mademoiselle Doligny parut avec tant de succès sur la scène française, madame de Pompadour et la duchesse de Gramont lui firent cadeau de magnifiques toilettes. Ce début éclatant d'une gracieuse jeune fille de quinze ans et demi ravit tellement les amateurs qu'aussitôt après l'avoir vue dans trois ou quatre rôles, ils lui prédirent dès l'abord une carrière encore plus brillante que celle de l'inimitable Gaussin dont elle prenait l'emploi; les critiques les plus sévères, Collé en première ligne, la traitèrent avec une faveur extrême, vantèrent sa physionomie intéressante, ses grâces charmantes, sa voix caressante, la naïveté et aussi la chaleur de son jeu, etc. La jeune débutante tint tout ce qu'elle promettait et acquit bien vite un talent supérieur; ce qui n'empêcha pas Collé de la juger très sévèrement certain jour qu'elle se risqua à jouer un rôle de jeune garçon. « Dans *Amélise*, tragédie d'un inconnu nommé d'Ussy, et qui fut huée d'un bout à l'autre, écrit-il en janvier 1768, la charmante mademoiselle Doligny, si gracieuse d'habitude sous ses coquets atours, faisait le rôle du fils de la reine. Elle était habillée en homme, et elle joua ridiculement ce rôle ridicule. »

Enfin, lors de ses brillants débuts au Théâtre-Français en 1772, mademoiselle Raucourt reçut de Louis XV un admirable habit de théâtre

(1) Maupoint, *Bibliothèque des théâtres*, 1723.
(2) *Journal de Barbier* (mai 1723).

et une gratification de 1200 livres. Madame Du Barry, de son côté, lui offrit le choix entre un superbe costume tragique ou trois belles robes de ville : la jeune débutante préféra le premier, disant que le public en profiterait avec elle. Mais sa garde-robe ne souffrit aucunement de cette attention délicate ; les princesses de Beauveau, de Guéménée, la duchesse de Villeroi lui donnèrent de somptueux habits auxquels vinrent bientôt s'ajouter la plupart de ceux que les dames de la cour avaient faits pour le mariage du Dauphin et qui coûtaient tous de 15 à 20,000 livres. Ce riche appareil de robes de cour et de costumes de fête flattait singulièrement les comédiennes : l'amour-propre y trouvait son compte avec la coquetterie. A leurs débuts, elles n'avaient d'autre envie que d'acquérir une garde-robe aussi brillante que celle de leurs illustres devancières ; plus tard, elles n'avaient d'autre souci que de l'étaler à loisir pour s'en faire honneur ainsi qu'à leurs amants et à leurs protectrices.

Les gens de goût condamnaient d'un commun accord ces fastueuses licences, mais ils étaient en bien petit nombre auprès de la masse du public et leurs justes critiques se perdaient dans le bruit des bravos. Un de ces gens d'esprit et de savoir, Rémond de Sainte-Albine, juge autorisé en matière théâtrale, écrivit vers cette époque son excellent livre du *Comédien*. Tout en reconnaissant que les pièces du Théâtre-Français se passent plus aisément du secours des décorations et des machines que celles de l'Opéra qui conduisent l'imagination de prodiges en prodiges, l'auteur déclare qu'il serait beaucoup plus raisonnable que le lieu de la scène ressemblât toujours à celui dans lequel l'action est supposée se passer, et, sur ce point, il rend pleine justice aux comédiens italiens qui, pour attirer le public, n'épargnent ni la dépense ni la peine. S'il ose blâmer le mal, Rémond n'ose pas espérer le bien et il juge qu'il est encore trop tôt pour croire au succès d'une réforme sérieuse.

Il est surtout difficile de ne pas trouver l'usage bizarre, et qui n'est établi qu'en France, d'admettre sur le théâtre une partie des spectateurs. On peut supposer que l'appartement d'Auguste est plus ou moins orné de sculpture et de dorure, mais lorsque les yeux rencontrent des perruques en bourse, comment se persuader qu'on voit le palais de cet empereur ? En attendant un remède à l'abus dont je me plains, contentons-nous de demander que les comédiens se ménagent les moyens d arriver sans obstacle sur la scène ; qu'ils y conservent assez d'espace pour exécuter leurs jeux de théâtre, et qu'ils épargnent au parterre la nécessité de crier contre les indiscrets qui lui dérobent la vue du spectacle. Exigeons aussi que les comédiens, surtout ceux qui se chargent des principaux rôles tragiques, gardent la vraisemblance lorsqu'ils s'offrent aux yeux du spectateur après quelque action qui doit avoir causé nécessairement du désordre dans leur personne. On ne veut point voir

Oreste avec une chevelure artistement frisée et poudrée, revenir du temple où, pour satisfaire Hermione, il a fait assassiner Pyrrhus (1). Je me souviens qu'en représentant pour la première fois Didon, la même comédienne qui a joué avec tant d'art la reconnaissance de Pénélope et d'Ulysse, parut au cinquième acte les cheveux épars, et dans le dérangement d'une personne qui sort précipitamment de son lit. Elle n'en usa pas ainsi dans les représentations suivantes; selon les apparences, ce fut par les conseils de quelques prétendus connaisseurs. Je consens qu'elle fasse cas de leur amitié, mais je l'exhorte à ne pas prendre leur avis (2).

Ce livre entier était aussi bien écrit que sagement pensé, mais les comédiens ne le lurent sans doute pas, ou s'ils en prirent connaissance, ils n'en retinrent rien et durent bien se moquer d'un homme qui prétendait leur faire ainsi la leçon.

Marmontel vint à son tour défendre l'art contre la mode et il le fit avec une rare vigueur. De tous les hommes de lettres du dix-huitième siècle, Marmontel est celui qui s'est le plus occupé des choses du théâtre. En sa double qualité de critique et d'auteur, il attachait une grande importance aux moindres détails de la représentation scénique, et comme il était plus répandu dans le monde du théâtre qu'aucun de ses contemporains, il voyait le mal de plus près ; aussi le proclama-t-il bien haut, et fit-il de sérieux efforts pour le détruire. Peut-être ne fût-il arrivé à rien s'il n'avait rencontré pour le seconder activement dans cette croisade artistique deux actrices de génie, mademoiselle Clairon et madame Saint-Huberty. Mais au moment où il écrivait son article pour l'*Encyclopédie*, le plus mauvais goût régnait encore sur la scène française, grâce à l'orgueilleuse insouciance des comédiens : aussi faut-il voir sur quel ton il leur parle.

.... La partie des *Décorations* qui dépend des acteurs eux-mêmes, c'est la décence des vêtements. Il s'est introduit à cet égard un usage aussi difficile à concevoir qu'à détruire. Tantôt c'est Gustave qui sort des cavernes de Dalé-

(1) L'auteur renforce son idée par la note qui suit : « Non-seulement les comédiens ne doivent point heurter de la sorte les convenances, mais ils sont assujettis, ainsi que les peintres, à suivre ce qu'on appelle *le costume*. Alexandre et César avec des chapeaux ne choquent pas moins la raison au théâtre que dans un tableau. »

(2) 2e Partie, ch. IX. — Rémond de Sainte-Albine, né à Paris le 29 mai 1699 et mort dans cette ville le 9 octobre 1778, possédait une instruction variée, du bon sens et du jugement. Étranger aux querelles des gens de lettres, n'ayant obtenu d'autre faveur de la cour que la place de censeur royal, membre de l'Académie de Berlin ; il avait débuté par une comédie, *l'Amante difficile*, écrite en collaboration avec La Motte, puis était devenu un des rédacteurs de *l'Europe savante*, de *la Gazette de France* et du *Mercure*. Son principal ouvrage, *le Comédien*, publié en 1747, est un des écrits les plus estimés sur ce sujet avec les traités de Riccoboni, de D'Hannetaire et de Larive.

carlie avec un habit bleu-céleste à parements d'hermine ; tantôt c'est Pharasmane qui, vêtu d'un habit de brocart d'or, dit à l'ambassadeur de Rome :

La nature, marâtre en ces affreux climats,
Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des soldats.

De quoi faut-il donc que Gustave et Pharasmane soient vêtus ? l'un de peau, l'autre de fer. Comment les habillerait un grand peintre ? Il faut donner, dit-on, quelque chose aux mœurs du temps. Il fallait donc aussi que Lebrun frisât Porus et mît des gants à Alexandre ? C'est au spectateur à se déplacer, non au spectacle ; et c'est la réflexion que tous les acteurs devraient faire à chaque rôle qu'ils vont jouer : on ne verrait point paraître César en perruque quarrée, ni Ulysse sortir tout poudré du milieu des flots (1). Ce dernier exemple nous conduit à une remarque qui peut être utile. Le poète ne doit jamais présenter des situations que l'acteur ne saurait rendre, telle que celle d'un héros mouillé. Quinault a imaginé un tableau sublime dans *Isis*, en voulant que la Furie tirât Io par les cheveux hors de la mer, mais ce tableau ne doit avoir qu'un instant : il devient ridicule si l'œil s'y repose, et la scène qui le suit immédiatement le rend impraticable au théâtre. Aux reproches que nous faisons aux comédiens sur l'indécence de leurs vêtements, ils peuvent opposer l'usage établi et le danger d'innover aux yeux d'un public qui condamne sans entendre et qui rit avant de raisonner. Nous savons que ces excuses ne sont que trop fondées, nous savons de plus que nos réflexions ne produiront aucun fruit. Mais notre ambition ne va point jusqu'à prétendre corriger notre siècle ; il nous suffit d'apprendre à la postérité, si cet ouvrage peut y parvenir, ce qu'auront pensé dans ce même siècle ceux qui, dans les choses d'art et de goût, ne sont d'aucun siècle ni d'aucun pays (2).

Rémond de Sainte-Albine et Marmontel parlaient en prose et parlaient bien ; le précieux poète Dorat eut bientôt l'idée de sermonner les comédiens en vers. Il écrivit alors son poème de la *Déclamation*, où il ne manque pas de discuter cette brûlante question du costume en lourds alexandrins :

(1) La France n'avait pas le monopole de ces contre bon sens. L'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne suivaient dignement ce fol exemple. Voici ce que dit Goldoni à propos de sa comédie en cinq actes, *le Dissolu ou Don Juan Tenorio*, représentée à Venise en 1736 : « A la première représentation, le public, accoutumé dès longtemps à voir dans *Il convivato di pietra* Arlequin se sauver du naufrage, au moyen de deux vessies, et don Juan sortir à sec des flots de la mer, sans avoir dérangé le galant édifice de sa coiffure, ne savait pas trop ce que signifiait cet air de noblesse que l'auteur donnait à l'ancienne bouffonnerie. »

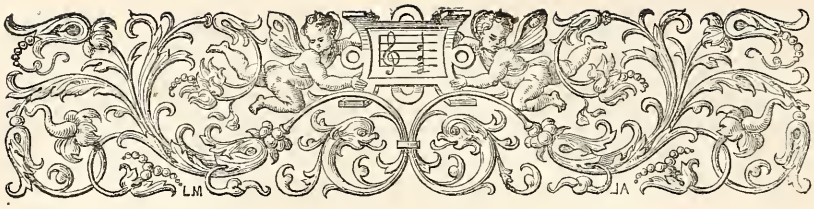
(2) *Encyclopédie*, art. *Décoration*. Voyez aussi les mots *Déclamation théâtrale*, *Tragédie*, *Opéra*, etc. Plus tard, Marmontel ajouta un post-scriptum à ce premier jugement pour rendre hommage à mademoiselle Clairon. « J'étais injuste, dit-il, en n'osant espérer les changements que je désirais aux Décorations théâtrales. Mais je dois dire, pour mon excuse, que, lorsque cet article fut imprimé, il n'y avait aucune apparence à la révolution qui arriva quelque temps après..... »

Par un mensonge heureux, voulez-vous nous ravir ?
Au sévère costume il faut vous asservir :
Sans lui, d'illusion la scène dépourvue
Nous laisse des regrets, et blesse notre vue.
Je me ris d'une actrice, indigne de son art,
Qui rejette ce joug, et s'habille au hasard;
Dont l'ignorance altière oserait sur la scène
Dans un cercle enchaîner la dignité romaine,
Et qui, n'offrant aux yeux qu'un faste inanimé,
Consulterait Méri pour draper Idamé.
N'affectez pas non plus une vaine parure,
Obéissez au rôle, et suivez la nature.
Nous offrez-vous Electre et ses longues douleurs ?
Songez qu'elle est esclave, et qu'elle est dans les pleurs.
D'ornements étrangers, trop inutiles charmes,
Ne chargez point un front obscurci par les larmes.
Le public, dont sur vous tous les yeux sont ouverts,
Dédaigne vos rubis, et ne voit que vos fers.
Parcourez donc l'histoire; elle va vous instruire.
Cent peuples à vos yeux viendront s'y reproduire.
Examinez leurs goûts, leurs penchants, leurs humeurs,
Quels sont leurs vêtements, et leurs arts, et leurs mœurs (1).

Le conseil était bon si les vers ne l'étaient pas. Les comédiens n'en jugèrent pas ainsi : ils se soucièrent aussi peu des vers que de la prose et continuèrent de n'écouter que les conseils de leur fantaisie et de leur amour-propre. Pauvres orgueilleux acteurs que ceux qui méconnaissaient les plus justes observations et pour qui cette sage maxime de d'Hannetaire était lettre morte : « L'acteur, en paraissant sur la scène, ne prouve jamais mieux qu'il a conçu son rôle que par la façon dont il a su se mettre ».

ADOLPHE JULLIEN.

(1) Dorat, *la Déclamation*, chant I. — Méri, dont parle Dorat, était une célèbre marchande de modes qui fournissait plusieurs actrices.



UN ABBÉ A L'OPÉRA[1]

ETTE fête, qui est, sans contredit, la plus gracieuse de la pièce, et qu'on compare, à bon droit, à celle du quatrième acte de l'opéra de Roland, est interrompue par Almasie, qui, après avoir fait éloigner les bergers, annonce à Iphise qu'elle doit être sacrifiée :

Par le Grand-Prêtre et par Jephté,
L'Éternel à mes yeux vient d'être consulté.
Que d'horreurs à la fois! je tremble à te le dire.
Le ciel gronde, l'autel que je vois s'ébranler,
Semble se refuser au sang qui doit couler.
Le voile sacré se déchire;
Le Grand-Prêtre saisi d'effroi,
Jette un sombre regard sur ton père et sur moi.
Vers l'arche redoutable en tremblant il s'avance;
Il l'interroge sur ton sort.
L'Arche garde un triste silence,
Et ce silence est l'arrêt de la mo t.

« Iphise apprenant que son sang est le prix de la victoire qui a sauvé le peuple, se dévoue à la mort avec joie; Almasie sort pour aller du moins retarder le fatal sacrifice. Iphise réfléchit sur sa triste situation par ce monologue :

C'en est donc fait! bientôt cette terre, ces cieux,
Ce soleil, pour jamais tout se voile à mes yeux!
Malheureux un cœur qui se livre
Au vain bonheur qui vient s'offrir!
A peine je commence à vivre,
Qu'il faut me résoudre à mourir.

(1) Voir les numéros des 1er et 15 octobre.

Du comble des grandeurs dont l'éclat m'environne,
Je cours d'un pas rapide à mes derniers instants;
Je ressemble à ces fleurs que l'aquilon moissonne
Dès les premiers jours de printemps.
Malheureux un cœur qui se livre
Au vain bonheur qui vient s'offrir!
A peine je commence à vivre,
Qu'il faut me résoudre à mourir.

« L'acte finit par une scène que les connaisseurs trouvent la plus belle de la pièce. Ammon veut sauver Iphise; elle refuse le secours qu'il vient lui offrir, soutenu de toute la tribu d'Ephraïm; le désespoir d'Ammon, qui veut périr, lui arrache des sentiments qui flattent l'amour dont il brûle pour elle, mais elle lui ôte toute espérance par ces vers :

Apprends que, pour sentir une fatale flamme
Un cœur n'est pas abattu.
L'amour peut entrer dans une âme.
Sans triompher de sa vertu.

« Ammon, désespéré, lui dit qu'il entrera dans le temple, la vengeance à la main; elle se résout à aller se livrer à l'autel, pour prévenir la fureur de son amant.

« Au cinquième acte, Jephté déplore sa situation, et, la comparant à celle d'Abraham, il demande à Dieu la même clémence qu'il fit autrefois éclater en faveur de ce patriarche. Iphise vient se livrer à l'autel malgré le peuple, qui veut la retenir; la scène envers son père est des plus touchantes.

« Un bruit de guerre oblige Jephté à aller défendre le temple, qu'Ammon assiége avec la tribu d'Ephraïm; Ammon entre dans la partie extérieure du temple pour enlever Iphise; elle se sauve dans l'intérieur. Ammon la suit jusques dans le sanctuaire, en blasphémant.

« Jephté revient, l'épée à la main, et, voyant le temple forcé, y veut entrer. Phinée l'arrête, en lui disant que le Dieu des armées n'a pas besoin du secours d'un faible mortel; l'ange exterminateur descend dans un globe de feu. Ammon et les rebelles font entendre, par des voix mourantes, qu'ils périssent tous.

« On amène Iphise pour la sacrifier; la résignation de la fille, l'étonnement du grand-prêtre et la douleur du père et de la mère, font un tableau qui inspire tout à la fois la piété et la terreur. Iphise est sauvée par une inspiration du grand-prêtre, qui lui annonce que Dieu lui fait grâce en faveur de son repentir.

« On a ajouté une fête en action de grâce, dont on convient que le poème n'avait pas besoin pour s'assurer un succès des plus complets...

« Nous apprenons que le succès de cet opéra augmente de jour en jour, et le public se promet avec plaisir de le revoir le carême prochain. » (*Mercure* de 1732.)

Un critique, dont l'indulgence n'est pas précisément le défaut capital, — La Harpe, dit, en parlant de cet opéra :

« *Jephté* sera toujours nommé parmi les ouvrages estimables qui peuvent recommander la mémoire d'un auteur. C'est le seul à peu près qui fasse véritablement honneur à Pellegrin; mais il suffit, pour le venger aux yeux de tout homme raisonnable, de l'injuste mépris dont on s'est plu à couvrir son nom, à cause de sa bonhomie et de sa pauvreté, qui ne devaient pas être des objets de ridicule...

« Parmi toute cette foule si étourdie et si vaine de nos versificateurs du jour, il est douteux qu'il y en ait un qui fût en état de faire *Jephté*. Le sujet n'était pas sans difficultés; elles sont vaincues avec beaucoup d'art; la pièce est très sagement conduite, et l'une des plus touchantes qu'on ait applaudies à l'Opéra. Le succès en fut très grand, et se soutint à toutes les reprises. Une pompe religieuse et nouvelle sur ce théâtre dut contribuer à l'effet du drame : le style ne manque ni de vérité ni de sentiment; il a même de temps en temps de la noblesse, et parmi un assez grand nombre de vers faibles, il y a des beautés réelles. L'amour d'Iphise et d'Ammon est d'une invention dramatique, et forme un contraste très judicieux entre la passion forcenée d'un jeune Ammonite et la tendresse timide que le devoir combat dans le cœur d'une fille d'Israël. C'est ce caractère d'Iphise, si bien conçu, qui a fourni au poète un dénoûment d'autant plus heureux, que l'incertitude où l'Écriture nous a laissés sur le sort de la fille de Jephté, permettait de chercher le vraisemblable et d'écarter l'horreur d'une catastrophe sanglante qui ne pouvait pas ici être supportée...

« Ce n'est pas là un dénoûment vulgaire; il est fondé sur les idées dominantes dans la pièce, et tiré du caractère du personnage; il prouve certainement dans l'auteur la connaissance de son art et les ressources de l'esprit.

« Quant à la versification, je ne citerai que le monologue de Jephté qui ouvre le cinquième acte : c'est à peu près la mesure du degré où l'auteur peut s'élever, et si ce n'est pas fort près du premier, c'est aussi fort loin du dernier.

Seigneur, un tendre père à tes ordres soumis,
Fut prêt à t'immoler son fils.
Tu vois même tendresse et même obéissance.
Ah! que ne puis-je me flatter
D'obtenir la même clémence
Que pour lui tu fis éclater!
J'ai fait dresser l'autel, et j'attends la victime,
Mon cœur frémit du sang que tu vas recevoir.
Mon sacrifice est un devoir;
Mais hélas! mon serment n'en est pas moins un crime.

« Certainement — dit Fréron, — un grand nombre des détracteurs de Pellegrin, qui courent la même carrière, seraient heureux d'atteindre au mérite de *Jephté*. Qu'il y a d'harmonie, de sentiment et même de sublime dans ce poème! »

Quelques jours après la première représentation de *Jephté* et son

immense succès, Voltaire voyait sa tragédie d'*Eryphile* sombrer sur la scène de la Comédie-Française, en dépit des prôneurs et d'une claque amie. Jaloux des lauriers de Pellegrin et voulant tromper ses correspondants sur la chute d'*Eryphile*, il écrivait, le 8 mars de la même année, à son ami Cideville, ces étranges réflexions :

« Je suis fâché, en bon chrétien, que le sacré n'ait pas le même succès que le profane, et que *Jephté* et l'arche du Seigneur soient mal reçus à l'Opéra, lorsqu'un grand-prêtre de Jupiter et une catin d'Argos réussissent à la Comédie; mais j'aime encore mieux voir les mœurs du public dépravées que si c'était son goût. Je demande très humblement pardon à l'*Ancien Testament* s'il m'a ennuyé à l'Opéra. »

« Et voilà justement comme on écrit l'histoire, » ainsi que le dit le même Voltaire, dans sa mauvaise comédie de *Charlot*.

Mais, ce n'est pas seulement parce que *Jephté* avait éclipsé *Eryphile*, que Voltaire cherchait à dénigrer l'œuvre de Pellegrin et à en nier le grand et légitime succès; une autre raison, bien plus puissante, l'y poussait encore.

Voltaire, *le parolier* le plus pitoyable que la France ait jamais produit, avait écrit un poème de *Samson*, qui est tout ce que l'on peut imaginer de plus misérable; ce *libretto*, dont Rameau avait commencé à faire la musique, fut refusé à l'Opéra. Or, l'acceptation et le succès de *Jephté* devaient horriblement irriter l'auteur *d'Eryphile*.

Jephté suivait le cours brillant de ses représentations, lorsque le cardinal de Noailles, archevêque de Paris, eut le crédit de les faire interrompre. Le sort de cet ouvrage fut déploré par le Vaudeville, sur l'air *des Pendus :*

C'est celui du pauvre Jephté,
Si digne d'être regretté;
Hélas! à la mort on le livre,
Quand il ne demandait qu'à vivre!
Tout Paris dit, d'un ton plaintif :
« *Fallait-il l'enterrer tout vif?* »

La haine du Jansénisme contre le théâtre chrétien avait dicté au cardinal de Noailles l'interdiction de *Jephté ;* certes, — et le prélat devait le reconnaître, — jamais sujet sacré n'avait été plus dignement présenté. Mais, il avait à craindre, — objectait un zèle rigoriste, — qu'un premier exemple n'encourageât des auteurs moins réservés à transporter sur la scène des tableaux de la Bible, dont l'exhibition ne pouvait être qu'assez difficile, parfois même scabreuse. Cependant, l'interdit fut bientôt levé,

car nous voyons *Jephté* repris avec un brillant succès, le 4 mars de la même année, — c'est-à-dire, moins de quinze jours après sa première représentation.

Cette reprise fut marquée par un incident qui mérite d'être rapporté.

La duchesse de Modène, fille du Régent, étant venue en 1732, à Paris, après un long séjour en Italie, assista, en arrivant, à une des représentations de *Jephté*. Le public, enchanté de revoir cette princesse, témoigna sa joie par les plus vifs applaudissements, auxquels Son Altesse parut infiniment sensible. Les acclamations redoublèrent ; et la princesse laissa couler des larmes de joie, lorsque l'acteur chargé du rôle de *Jephté* chanta ces paroles — qui faisaient allusion aux bords de la Seine, où elle avait pris naissance :

Rivages du Jourdain, où le ciel m'a fait naître
Heureux, et mille fois heureux
Le jour qui vous rend à mes vœux !
Lieux chéris, c'est donc vous qu'enfin je vois paraître,
Après un exil rigoureux !

Jusqu'alors l'abbé Pellegrin avait retiré plus d'honneur que d'argent de ses triomphes dramatiques, tant à cause du bas prix donné à cette époque à une œuvre scénique, qu'en raison des besoins sans cesse renaissants de sa nombreuse famille, qu'il se faisait un pieux devoir de soutenir. Enfin, le succès de *Jephté* lui permit de s'acheter... une perruque, meuble indispensable alors, et dont il éprouvait le plus pressant besoin ; trente-six francs furent consacrés par l'abbé à cet achat ; et les musiciens de l'orchestre — toujours mauvais plaisants, — appellèrent *sa Jephté* la perruque neuve du poète.

Comme au théâtre ainsi que parfois dans la vie, un succès en amène un autre, l'année d'après (1733), *Pélopée*, tragédie en cinq actes de l'abbé Pellegrin fut vivement applaudie à la Comédie-Française.

« Cet ouvrage — dit Palissot, — ferait beaucoup d'honneur à ceux de nos modernes qui affichent le plus de prétentions. »

Pellegrin regardait lui-même cette tragédie comme sa meilleure et ne craignait pas de le dire assez haut, pour que madame du Deffand, écrivant à Voltaire, s'exprimât ainsi : « Vous êtes pour moi ce qu'était pour l'abbé Pellegrin sa *Pélopée*, » ce à quoi le patriarche de Ferney lui répondait : « Je souscris... à toutes vos idées, excepté à ce que vous dites sur l'abbé Pellegrin et sa *Pélopée*. »

Voltaire n'a jamais voulu reconnaître le mérite de Pellegrin, et cela

n'a rien d'étonnant de la part de l'écrivain qui prisait médiocrement — pour ne pas dire plus, — des hommes tels què Jean-Baptiste Rousseau, Roy, Le Franc de Pompignan, Marivaux et bien d'autres encore....

Ce fut en 1733 que l'abbé Pellegrin entra en relations et se lia bientôt d'amitié avec le musicien Rameau ; ces deux natures pleines de franchise étaient faites pour se comprendre.

Rameau s'était fait une brillante réputation comme théoricien ; ses savants écrits sur la musique et son talent d'organiste l'avaient depuis longtemps révélé, mais on se méfiait encore de son génie lyrique, auquel du reste il n'avait guère pu donner l'essort qu'aux Théâtres de la Foire, dans les airs de danse qu'il écrivait pour les œuvres de son compatriote Piron. C'était à l'Opéra qu'il lui fallait et qu'il voulait faire ses preuves. Il avait alors quarante-quatre ans, et vainement il sollicitait un *libretto ;* tous les auteurs étaient sourds à sa prière. Personne ne voulait se risquer avec lui, et — comme aujourd'hui, — l'on exigeait que le musicien qui désirait se faire connaître, se fût déjà signalé par un ouvrage d'éclat. Il fallait pourtant commencer, et Rameau ne pouvait parvenir à faire ce premier pas si difficile.

L'audition du *Jephté* de l'abbé Pellegrin, les beautés, la coupe heureuse, les divertissements bien amenés de ce poème et les grands effets qu'il avait fournis à Monteclair, rallumèrent en lui — plus ardent que jamais, — le désir de composer pour la scène lyrique. Il alla voir Pellegrin et lui déclara le motif de sa visite. Mais l'abbé, qui vivait de ses ouvrages, ne voulut confier un *libretto* à Rameau, que sur la remise, à lui faite par ce dernier, d'un billet de cinq cents francs pour s'indemniser en cas d'insuccès. Le marché conclu, Pellegrin donna à Rameau le poème d'*Hippolyte et Aricie*, imitation heureuse de la *Phèdre*, de Racine.

A quelque temps de là, Rameau fit exécuter le premier acte chez M. de la Popelinière, fermier général et amateur éclairé des beaux-arts. Au milieu de la répétition, Pellegrin qu'on y avait invité, se lève avec transport, court à Rameau, et lui dit : « Monsieur, quand on fait de la musique de cette beauté, on n'a pas besoin de cautions. » Aussitôt il prend le billet et le déchire devant tout le monde.

Cet enthousiasme fait honneur au goût de l'abbé.

Le poème d'*Hippolyte et Aricie* est—après *Jephté*,—un des meilleurs qu'ait composés et écrits Pellegrin. La préface, qu'il mit au-devant de cet ouvrage, fait honneur à sa modestie et atteste à quelles études consciencieuses il se livrait pour produire une conception, que depuis long-

temps on traite avec un sans-gêne vraiment grotesque, dont la plupart de nos livrets modernes nous offrent le triste tableau.

« Quoiqu'une noble hardiesse soit un des plus beaux avantages de la poésie, je n'aurais jamais osé après un auteur tel que Racine mettre une *Phèdre* au théâtre, si la différence du sujet ne m'eût rassuré. Jamais sujet n'a paru plus propre à enrichir la scène lyrique, et je suis surpris que le grand maître de ce théâtre (Quinault) ne m'ait pas prévenu dans un projet qui m'a flatté d'une manière à n'y pouvoir résister. Le merveilleux dont toute cette fable est remplie semble déclarer hautement lequel des deux spectacles lui est le plus propre.

« Mon respect pour le plus digne rival du grand Corneille m'a empêché de donner cette tragédie sous le nom de *Phèdre*. Sénèque a traité le même sujet sous le nom d'*Hippolyte*, parce qu'il s'agit de la mort de son héros; mais, comme Ovide le fait revivre sous le nom de Virbius dans la forêt d'Aricie, j'ai cru qu'une princesse du nom de cette forêt pouvait entrer naturellement dans le titre de ma pièce. C'est Racine même qui m'a fourni cet épisode, et je l'ai adopté avec d'autant plus de plaisir, que le nom d'Aricie donne lieu de présumer que cette princesse, reste malheureux du sang des Pallantides, pourrait bien avoir fait appeler ainsi l'heureuse contrée que Diane soumit à ses lois, aussi bien qu'à celles d'*Hippolyte*.

« Mais, ce n'est pas assez de justifier le choix de mon sujet et le titre de ma pièce ; il m'importe infiniment davantage de faire voir si ma fable est raisonnable. J'avouerai d'abord, sans prétendre censurer l'élégant auteur qui m'a ouvert cette carrière, que son Thésée m'a toujours paru trop crédule, et qu'un fils aussi vertueux qu'Hippolyte ne devait pas être condamné si légèrement, sur la déposition d'une femme suspecte et sur l'indice d'une épée qu'on pouvait avoir prise à son insu. Je sais qu'une passion aussi aveugle que la jalousie peut porter à de plus grandes erreurs ; mais, cela ne suffit pas au théâtre ; et le grand secret pour être approuvé c'est de mettre les spectateurs au point de sentir qu'ils feraient de même que les acteurs, s'il se trouvaient en pareille situation.

« C'est là ce qui m'a engagé à mieux fonder la comdamnation d'Hippolyte.... »

Arrêtons ici cette étude sur le *Jephté* de l'abbé Pellegrin et ses autres œuvres lyriques les plus remarquables... Après une longue carrière très éprouvée de toutes les façons, en proie à la gêne, parfois à la misère,

notre pauvre poète mourut le 5 septembre 1745, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, dans de profonds sentiments de piété.

Fréron, qui l'avait beaucoup connu, lui consacra ces quelques lignes nécrologiques :

« Le Théâtre-Lyrique... a perdu son patriarche en la personne de l'abbé Pellegrin...

« On n'a pas rendu assez de justice à ce fécond écrivain. Il n'était assurément pas sans mérite, et nous avons de lui des morceaux, tels que l'opéra de *Jephté*, la tragédie de *Pélopée* et la comédie du *Nouveau monde*, qui feraient honneur à certains auteurs d'aujourd'hui, qui jouissent, on ne sait trop à quel titre, d'une grande réputation d'esprit. Mais le blâme et la louange ne sont pas toujours équitablement distribués dans ce siècle.

« L'abbé Pellegrin était né, malheureusement, sans fortune; ce qui le mit dans la nécessité de multiplier les fruits de son travail. On jugea, avec raison, qu'un homme qui faisait tant de vers n'en pouvait guères faire de bons. Une chose encore qui a pu contribuer au décri où il était tombé, fut sa négligence sur son extérieur. Il était bien éloigné du *luxus eruditus*, dont parle Pétrone : ou plutôt, on l'aurait pris, à le voir, pour un véritable *érudit*...

« De plus, la nature lui avait refusé l'avantage mécanique de s'exprimer avec facilité, et sa langue servait fort mal ses idées : défaut essentiel vis-à-vis des trois quarts des gens du monde. Nos beaux esprits à la mode ont bien senti qu'il fallait se distinguer par cet endroit. Aussi sont-ils presque tous brillants, légers, subtils et décisifs dans la conversation. Du reste, notre abbé était plein de droiture et de mœurs, d'une candeur et d'une simplicité admirables dans un homme de sa profession...

« Un philosophe aimable, d'un esprit fin et délicat, rempli de connaissances et de goût, qui voyait tous les jours l'abbé Pellegrin, lui a composé cette épitaphe honorable :

Prêtre, Poète et Provençal,
Avec une plume féconde,
N'avoir ni fait, ni dit de mal :
Tel fut l'auteur du Nouveau Monde.

« Je trouve ces vers d'autant plus justes qu'ils renferment en quelque sorte l'abbé Pellegrin tout entier; son caractère de prêtre, sa profession de poète, sa patrie, la fécondité de sa muse, la bonté de son cœur et le meilleur ouvrage que nous ayons de lui. »

Plus de vingt-cinq ans après, Fréron se rappelant — à propos de l'abbé Trublet, — l'abbé Pellegrin, dont le caractère avait plus d'un rapport avec celui de l'ami de Fontenelle et de La Mothe, s'exprimait ainsi sur l'auteur de *Jephté :*

« Tout Paris a connu, au moins de nom, feu l'abbé Pellegrin, excellent grammairien, auteur très fécond de plus d'une vingtaine de pièces de théâtre,

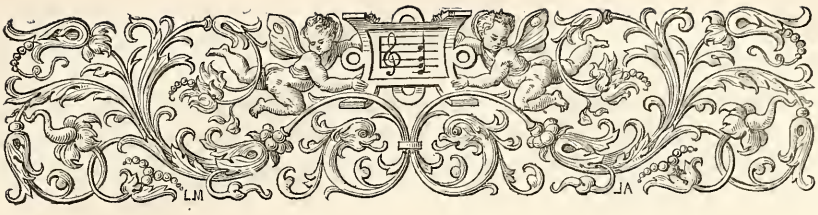
de tragédies, de comédies, etc., dont plusieurs ont eu du succès, sans celles qu'il a données sous des noms étrangers; je ne nommerai que *Pélopée*, *le Nouveau monde*, *le Pastor fido*, *Jephté*, *Hippolyte et Aricie*. On a de lui un grand nombre d'odes et de poésies diverses, pour lesquelles il avait une facilité prodigieuse. Il s'était exercé dans tous les genres, hors celui de la satyre. Il est de notoriété publique qu'il a souvent prêté sa plume à quelques académiciens qui avaient eu recours à lui pour leurs discours de réception. Il avait remporté le prix de poésie de l'Académie française, en 1704, et sa pièce couronnée n'avait été balancée que par une ode dont il était aussi l'auteur. Il était fort estimé du célèbre Boindin, qui n'accordait pas légèrement son suffrage.

« L'abbé Pellegrin, fils d'un conseiller au présidial de Marseille, aidait une famille nombreuse du produit de ses veilles. Ses mœurs et sa probité sont demeurées sans reproche. Auteur de plus d'ouvrages qu'il n'en eût fallu pour faire la réputation de trois hommes de lettres, il n'osa se présenter à l'Académie. Et pourquoi ne l'osa-t-il pas? C'est qu'il était pauvre et modeste et que ces deux manières d'être, qui semblent s'accorder si bien, se nuisent souvent l'une à l'autre. Il est vrai qu'à cette pauvreté se joignait un extérieur fort négligé qui le rendait quelquefois un objet de mépris.

« Forcé de travailler pour vivre, il avait mis en cantiques spirituels, à l'usage des couvents de filles, la religion, la morale, l'histoire de l'ancien et du nouveau Testament, les psaumes de David, *l'Imitation de Jésus-Christ*, et, pour en rendre l'usage plus familier, il avait ajusté ses cantiques sur des airs connus d'opéra et même sur des vaudevilles, dont quelques-uns sont vulgairement désignés par des refrains burlesques.

« Tout cela, défiguré par de fausses suppositions, n'a servi qu'à le couvrir de ridicule de son vivant à Paris. Né sous quelques degrés de latitude de plus, il eût oui de l'estime publique. »

CH. BARTHÉLEMY.



REVUE DES CONCERTS

Concerts Populaires : Réouverture. Georges Bizet. *l'Arlésienne*. Ouverture de *Naïm*, de M. H. Reber. *Musique pour une pièce antique*, de M. Massenet. *Danse macabre*, de M. Saint-Saëns. — Cirque-Fernando. — Paris-Concert.

Les Concerts populaires ont inauguré le 17 octobre la 15e année de leur existence. Par une attention très délicate, qui sera appréciée par tous les hommes de cœur, M. Pasdeloup avait tenu à faire les honneurs de cette première séance au pauvre Georges Bizet, que la mort nous a si prématurément enlevé au mois de juin dernier. Admirateur sincère de ce beau talent, frappé soudainement par une de ces fatalités, qui, suivant une expression de M. Paul de Saint-Victor, donnent l'idée d'un crime commis par la mort, nous aussi, nous regardons comme un devoir de rendre un dernier hommage à la mémoire d'un musicien, dont nous avons toujours encouragé les tendances élevées et auquel nous nous plaisions à prêter un si brillant avenir.

Né à Paris le 27 octobre 1838, Georges Bizet remporta le premier grand prix de Rome en 1857. La même année, il était proclamé lauréat dans un concours d'un autre genre, ouvert par M. Offenbach pour la composition d'une opérette; Bizet obtint le prix *ex œquo* avec M. Lecocq, et son premier ouvrage, le *Docteur Miracle*, fut joué sur la scène des Bouffes. Après son retour de Rome, il débuta aux Concerts populaires par un *Scherzo* de symphonie et au Théâtre-Lyrique par un opéra en 3 actes, les *Pêcheurs de Perles* (1863). Cet ouvrage dénotait chez son auteur un réel talent, qui s'affirma avec plus d'assurance quatre ans après, dans un nouvel opéra en 4 actes, la *Jolie Fille de Perth* (1867). La *Jolie Fille de Perth* posa Bizet dans la jeune école française et le fit ranger au nombre des compositeurs sur lesquels il était permis de compter pour l'avenir. A partir de cette époque, Bizet donna

successivement une Fantaisie symphonique *(Souvenir de Rome)* chez M. Pasdeloup (1869), *Djamileh*, un acte à l'Opéra-Comique, et au Vaudeville la musique écrite pour *l'Arlésienne* de M. A. Daudet (1872); aux Concerts populaires, une Ouverture intitulée *Patrie!* (1873) et enfin *Carmen*, 4 actes à l'Opéra-Comique (1875). On lui doit en outre une série de mélodies pour chant et piano, et un assez grand nombre de compositions et de transcriptions pour le piano.

Rempli d'un profond respect pour son art et guidé par de vives aspirations vers le beau, le grand et le vrai, Bizet s'abandonna dès le premier jour au grand mouvement qui poussait nos jeunes musiciens à s'affranchir peu à peu des errements du passé pour suivre une nouvelle direction, qui leur paraissait ouvrir un vaste champ au déploiement de la puissance musicale. L'art doit constamment marcher en avant et se transformer sans cesse; du jour où il reste stationnaire, la décomposition commence et la mort n'est pas loin. C'est par une suite de transformations successives que la musique dramatique s'est élevée de l'*Armide* de Lulli au *Don Juan* de Mozart; la musique symphonique, des Suites d'orchestre de Bach à la Symphonie en *ut mineur* de Beethoven. Si les maîtres, dont les chefs-d'œuvre marquent ces grandes étapes du progrès avaient poussé le respect de la tradition et le culte du passé jusqu'à emprisonner leurs idées dans des formes, dont les étroites limites condamnent le génie lui-même à une immobilité absolue, nous en serions encore aujourd'hui à l'enfance de l'art. Cette loi du progrès, c'est la loi de la vie elle-même, elle est donc de tous les temps et s'impose à tous les hommes. Mais elle ne s'impose pas toujours sans secousses et par la seule force de l'intelligence et de la logique; elle se heurte sans cesse à la force d'inertie que lui opposent les usages et les routines, et il faut le plus souvent une révolution pour assurer son triomphe définitif. Gluck voulut rompre brusquement avec l'esthétique musicale de son temps, et il fit une révolution; mais de cette révolution naquit l'opéra moderne; il avait réalisé un progrès. Beethoven fut un révolutionnaire, il s'ouvrit bon gré mal gré des voies nouvelles, et sous l'impulsion puissante que lui avait communiquée ce colosse, l'art symphonique marcha vers la perfection à pas de géant. De nos jours, M. Richard Wagner a révolutionné la musique dramatique, il a étendu les limites de l'expression musicale et réalisé un nouveau progrès, dont nous commençons à recueillir les premiers fruits. Je sais bien que ce progrès est nié par une grande partie de nos contemporains, mais songez que nous vivons précisément dans la période de transition; que le passage d'un état anciennement établi à un état nouveau entraîne forcément une crise, et que ce n'est pas au plus fort de la crise qu'on peut juger sainement de la portée d'une réforme et de ses avantages.

Toute réforme produit une scission et crée un violent antagonisme d'opinions. D'un côté se rangent tous les *doctrinaires* qui ont la *religion* du passé et le *culte* de la tradition. Ils se sont pétrifiés en quelque sorte dans l'admi-

ration des grandes œuvres qui ont enthousiasmé leur génération; ils ne sentent ni ne comprennent les besoins nouveaux de la génération qui va leur succéder, et le mot seul d'innovation frappe d'épouvante leur esprit timide et entêté. Dans l'autre camp, tous les esprits jeunes et impatients, frondeurs de préjugés, avides de nouveau, curieux de l'inconnu, se précipitent avec tout l'enthousiasme irréfléchi de la vingtième année sur les pas du novateur hardi, qui leur ouvre des voies nouvelles et leur laisse entrevoir des horizons sans bornes. Dans ces deux camps extrêmes, l'intolérance est poussée jusqu'à ses dernières limites; pas de concessions, pas de transactions, tout ou rien. « C'est une vraie guerre sociale, les deux partis semblent plus impatients de combattre que de traiter, on n'a d'autre langage que le mot d'ordre à l'intérieur et le cri de guerre à l'extérieur, et l'on se jette à la tête de ces termes de convention, de ces mots vagues que chacun définit au besoin de ses haines ou de ses préjugés et qui ne servent de raison qu'à ceux qui n'en ont pas. » Mais entre ces deux fronts de bataille vient se placer la foule des esprits modérés et réfléchis, c'est-à-dire tous ceux qui admirent les trésors du passé sans méconnaître pour cela la possibilité et le besoin d'y ajouter de nouvelles conquêtes dans l'avenir, tous ceux qui ont assez de jugement et de sang-froid pour échapper aux entraînements de l'esprit de parti et pour discerner ce qui doit être conservé dans l'état de choses présent et ce qui doit être adopté dans les réformes qu'on voudrait lui faire subir. Georges Bizet appartenait essentiellement à cette classe d'esprits tolérants et conciliateurs, qui comprend du reste tous nos jeunes compositeurs sans exception. Pas plus que MM. Massenet, Guiraud, Lalo, Saint-Saëns et Paladilhe, il n'a jamais rompu avec les traditions de l'école française, et, s'il s'est pénétré des théories nouvelles de M. Richard Wagner, ce n'était que pour s'assimiler celles des innovations du maître qui pouvaient faire accomplir un progrès à l'art *français*, sans choquer trop ouvertement nos mœurs artistiques et notre tempérament musical. Bizet était de ceux qui croient que l'opéra, tel que nous le connaissons aujourd'hui, ne présente pas le dernier degré de la perfection et qu'on peut concevoir quelque chose au-dessus de l'esthétique musicale d'Auber et de ses imitateurs. Il a senti, comme tant d'autres, qu'il ne suffisait plus pour composer un opéra d'enfiler un long chapelet de *mélodies* agréables à entendre et faciles à retenir et de jeter ses idées dans de vieux moules invariables, consacrés par un long succès, mais terriblement usés par l'abus qu'on en a fait. « L'école des flonflons, des roulades, du mensonge est morte, bien morte, écrivait-il lui-même, enterrons-là sans larmes, sans regrets, sans émotion et en avant! » *En avant!* c'est-à-dire au lieu de ces mélodies banales qui n'ont aucun lien direct avec le sujet, cherchons la vérité dans l'expression musicale, cherchons à identifier la musique avec l'action qu'elle doit traduire, cherchons à donner à la mélodie un développement de plus en plus vaste, à l'enrichir, à l'étendre par degrés; au lieu de cet ensemble invariable de formes surannées, cherchons une forme plus large, où l'harmonie puisse se

déployer avec plus de richesse, où les trois facteurs essentiels du drame lyrique, le poème, le chant et l'orchestre arrivent à se fondre dans un tout harmonieux.

Oui, cherchez tout cela, et..... votre procès sera bientôt fait, et l'on vous jettera à la tête cette absurde épithète qui s'attachera à vous comme un stigmate indélébile : c'est un wagnérien! Quiconque se propose un autre idéal que *le Cheval de Bronze* ou *la Fanchonnette* est un wagnérien? Quiconque n'écrit pas tout un opéra sur des airs de quadrille ou de contredanse, manque de *mélodie,* c'est un impuissant, c'est un wagnérien! Bizet était un wagnérien, on l'a ressassé sur tous les tons à propos de chacune de ses œuvres, mais il était incorrigible, paraît-il, et il est mort wagnérien endurci.

Eh bien, je déclare que tous ceux qui l'ont qualifié de wagnérien ne connaissent pas une note des partitions de Wagner, pas un mot de ses théories. Et si je mets tant d'ardeur à défendre Bizet de ces imputations ineptes, ce n'est pas que je considère celles-ci comme une calomnie dont il importe de laver sa mémoire, je tiens seulement à rétablir la vérité des faits, voilà tout.

Bizet était un zélé partisan de la *mélodie absolue*, et cela seul suffit à établir une scission complète entre lui et le maître allemand. En fait d'innovations subversives, il s'est constamment étudié à écrire de la musique expressive, à chercher l'effet scénique ainsi que l'expression vraie des sentiments et des caractères, à éviter avec soin les frivolités et les contre-sens. Parmi les artistes, on distingue les génies spontanés et les génies réfléchis. Bizet appartenait à la seconde famille; c'était un esprit méditatif et réfléchi. Chez lui, l'inspiration était rarement spontanée, mais à force de recherches et de travail, il arrivait à donner à ses idées une forme qui frappe et s'impose à l'esprit plutôt qu'elle ne touche le cœur et charme l'imagination. La mélodie de Bizet est large et expressive, son harmonie, toujours très travaillée, est remplie de successions et de modulations hardies et souvent nouvelles. Mais c'est surtout son orchestre qui trahit la main d'un maître consommé, c'est dans l'instrumentation que son esprit chercheur et laborieux se plaisait à entasser les combinaisons ingénieuses, les sonorités piquantes et ces mille détails de facture dont l'ensemble constitue le coloris en musique. Bizet fut un coloriste de premier ordre. Ses œuvres ont eu des fortunes différentes; chacune d'elles porte la marque d'un vrai talent. Son dernier opéra, *Carmen*, est une partition remarquable, mais, ce qui restera comme son chef-d'œuvre, c'est cette adorable musique de *l'Arlésienne,* qui est désormais inscrite au répertoire des Concerts de musique classique et que le public arrivera tôt ou tard à apprécier à sa véritable valeur.

Bizet est mort au moment où le succès allait le pousser rapidement dans une carrière qu'il avait parcourue jusque-là avec honneur et non pas sans éclat. Sa perte est un grand deuil pour l'École française qui compte si peu de compositeurs de talent et d'avenir; elle a été vivement ressentie par tous les

artistes et même par le public, qui commençait à sympathiser avec le *wagnérisme* de Bizet, depuis le succès de *Carmen* à l'Opéra-Comique.

Je me suis longuement étendu sur cet article nécrologique; mais, je l'ai dit, je considérais comme un devoir de rendre ce dernier hommage à la mémoire d'un musicien sympathique à tous les titres, et, d'ailleurs, les programmes de la quinzaine me laissaient toute latitude. En fait de nouveautés, je n'ai à signaler qu'une belle ouverture de M. Reber, ouverture de *Naïm*, déjà connue pour avoir été exécutée au Conservatoire et dans plusieurs concerts publics. Quelques mots encore sur la *Musique pour une pièce antique*, de M. Massenet, d'abord pour constater le très brillant succès qu'elle a obtenu dimanche dernier et aussi pour appeler l'attention de M. Pasdeloup sur un petit détail qui a choqué bon nombre d'auditeurs. Autrefois, le beau solo de violoncelle *(Invocation d'Électre)* était joué par M. Loys avec une rare perfection; M. Loys est parti et le soliste, du nom de Vandergucht, qui le remplace, manque absolument de son et joue avec autant d'expression qu'un orgue de barbarie. Je n'avais jamais entendu une exécution aussi pitoyable et j'en suis réduit à envier le sort des trois quarts des spectateurs qui, eux, n'ont rien entendu du tout.

Le même jour on exécutait (pour la première fois aux Concerts populaires) *la Danse macabre* de M. Saint-Saëns. C'est un morceau très curieux; il a été bissé et ce *bis* a soulevé quelques protestations qui ont du reste été rapidement couvertes par les applaudissements de toute la salle.

H. Marcello.

CIRQUE-FERNANDO. — Une œuvre très remarquable a signalé le troisième concert. C'est une ouverture intitulée *Madrid*, dont le nom de l'auteur, d'après l'étrange système adopté par M. Henri Chollet, ne sera révélé qu'à la troisième audition, lorsque la moitié peut-être de l'auditoire qui avait assisté à la première ne sera plus là pour témoigner au compositeur toute la satisfaction qu'il en a reçue. Au théâtre, au moins, le nom de l'auteur d'une pièce nouvelle étant censé un secret pour le public, l'acteur principal vient proclamer son nom à la fin de la première représentation. Ceci me remet en mémoire la première de *Robert Macaire*, à laquelle j'assistai il y a quelques trente-neuf ou quarante ans. Les trois premiers actes avaient été applaudis à tout rompre, lorsqu'un malencontreux quatrième acte, qui fut supprimé dès la seconde représentation et remplacé par un ballon, est venu jeter de la neige fondue sur la tête du public. Rires, trépignements, sifflets, rien n'y manquait. A la fin, la toile tombe et Frédérick-Lemaître s'avance. Il faut vous dire qu'à cette époque le nom de l'auteur était moins divulgué d'avance qu'il ne l'est aujourd'hui. « Messieurs, le drame que nous avons eu l'honneur de représenter devant vous.... » « Ce n'est pas un drame! » crie le parterre. « Messieurs, la pièce que nous avons eu.... » « Ce n'est pas une pièce; c'est une *ordure!* » vocifèrent les stalles d'orchestre et les loges.

« Messieurs « reprend une troisième fois le pauvre acteur interdit et tremblant : « *Ce* que nous avons eu l'honneur de représenter devant vous est de de M. FRÉDÉRICK-LEMAITRE. »

Mais me voici loin des Concerts modernes et de *Madrid*. Donc, *Madrid* est une Ouverture charmante, qui renferme au milieu d'une instrumentation brillante et riche, un motif très heureux accompagné par des castagnettes, qui produisent d'autant plus d'effet que l'auteur a fort sobrement fait usage de cet instrument dont abusent tant les compositeurs qui veulent *faire de l'Espagnol;* enfin un mouvement très passionné dans le mode mineur et une péroraison d'une chaleur irrésistible. Au même concert, M. Henri Chollet a fait entendre deux mazurkas de Chopin, instrumentées avec une grande habileté par M. Debillemont : l'une a été bissée à l'unanimité, autant pour le charme du morceau que pour sa parfaite exécution.

La nouveauté du quatrième concert (du 24 octobre) a été l'Ouverture du *Château en loterie*, opéra comique inédit. Décidément, M. Henri Chollet a la main heureuse. Cette ouverture est vive, enjouée, remplie de jolies phrases mélodiques, et ce qui n'est pas un mince élément de succès, elle est courte. Un rigodon de *Dardanus*, de Rameau, avec l'instrumentation refaite par M. Gevaërt — j'avoue être peu partisan de ces ressemelages — a fait plaisir et a été bissé. La symphonie en *mi* b. de Mozart, a été très bien exécutée, et l'orchestre s'est surpassé dans le finale.

La salle était comble, et nous ne sommes encore qu'au quatrième concert.

PARIS-CONCERT. — Les bals et même les concerts du Casino-Cadet ayant finalement succombé devant l'indifférence du public, et une aussi jolie salle ne pouvant pas rester à l'état de cadavre, il s'est trouvé deux hommes dévoués à l'art musical qui ont résolu de la faire renaître de ses cendres, en lui octroyant un nom nouveau. Et pour bien organiser les séances vocales et instrumentales qui s'y donneraient tous les soirs, ils ont choisi M. Delmary, artiste et administrateur intelligent. L'inauguration des *Paris - Concerts* a donc eu lieu vendredi dernier, 29 courant. Arrivé à la hâte à dix heures, j'ai néanmoins été heureux de pouvoir constater à cette première soirée le charme et la jolie voix d'une jeune Suédoise, mademoiselle Maria di Bolka, l'entrain et la verve de mesdemoiselles Berthal et Bergeron, la voix immensément puissante de M. Coudray, jeune ténor, et la bonne méthode de M. Renaud, ténor également. L'orchestre est confié à deux habiles conducteurs, MM. Wohanka et Bourdeau. Une jeune et charmante prestidigitatrice, mademoiselle Delille, a fait une agréable diversion à la musique par des tours fort habilement exécutés et par de jolis bouquets offerts à toutes les dames. A tous ces éléments de succès, il faut encore ajouter la promenade, les rafraîchissements, la conversation et toutes sortes de jeux.

Henry Cohen.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra-Comique : *Le Val d'Andorre.* — Théâtre des Variétés : *La Boulangère a des écus,* opéra bouffe en trois actes de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Jacques Offenbach.

Pourquoi la reprise du *Val d'Andorre* à l'*Opéra-Comique* ne ferait-elle pas recette? L'ouvrage est bien de ceux qui incitent aux douces émotions de l'âme l'élément bourgeois dont se compose la clientèle de ce théâtre.

Le livret de M. de Saint-Georges regorge d'invraisemblances qui eussent choqué jusqu'à feu Portelance, auteur d'*Antipater,* et fourmille d'euphémismes qui eussent effrayé jusqu'à feu Hippolyte Bis, collaborateur de *Guillaume Tell;* mais on y voit quantité d'images gracieuses, une soldatesque aimable d'abord, et puis un chevrier avec une cornemuse, un chasseur avec une carabine, une servante de ferme qui vole pour sauver son amoureux du service, un sergent recruteur qui vide bouteille au nez des gens le plus galamment du monde, un chœur de paysans et de paysannes accommodés au goût agreste, avec des fleurs dans les cheveux. Mariage assorti de l'art et de la nature : *mixture selon la formule* des personnages et des accessoires chéris du public, à laquelle il ne manque peut-être que le « vieux solitaire de la montagne », tout tremblant sous sa robe de bure, rehaussée de la gourde et du chapelet de buis.

La partition d'Halévy n'est guère moins ridée que le vieil ermite de la tradition. Il y a vraiment trop de musique : les ariettes et les romances

sont d'un style assez plat; et les duos, trios et quatuors sont écrits avec un tel parti-pris de répéter le motif, que ce motif, dont l'idée est parfois jolie, se noie dans la confusion des développements et des raccords qui le ramènent. La péroraison est toujours trop loin de l'exorde. Les actes défilent interminables, et, en soi, chaque morceau est trop long : de là, cette abondance, sœur de la stérilité. Ce qui manque à ce plan, c'est la proportion de la coupe à l'élévation. Quant à l'idée mélodique elle est, comme certaines eaux, claire, mais peu profonde. Tour à tour, elle effleure le comique, frise le mélodramatique et côtoie le sentimental ; mais rarement elle atteint le but.

L'interprétation du *Val d'Andorre* est bonne. C'est Obin qui fait Jacques Sincère, le vieux chevrier, magistralement créé par Bataille. Je doute que Bataille ait mieux joué le rôle, et qu'il lui ait donné une physionomie plus expressive : chez Obin, l'acteur est demeuré entier, mais le chanteur est au déclin de ses moyens. Malgré les faiblesses d'organe qui trahissent sa volonté, Obin est encore un artiste plein d'élan et de feu, un des rares qui sachent marquer ses personnages du coup de griffe personnel. Stéphan le chasseur est représenté par Montjauze le clairon. Barré, qui chante avec esprit, donne au sergent Lejoyeux des airs de gentillâtre : c'est peut-être pousser trop les choses à la distinction. Ce pauvre Meillet, qui a tenu le rôle en dernier lieu, au Théâtre-lyrique, le faisait plus rond et plus communicatif. Nicot égaye de son mieux celui de Saturnin.

Mademoiselle Chapuy, dont le joli soprano est naturellement éveillé, s'émousse les cordes graves à chanter le rôle de Fleur de Mai, écrit trop bas pour elle. Elle dit le dialogue avec finesse, ou même avec simplicité, si besoin est, et lui donne un accent mélancolique très touchant. Le talent de cette jeune artiste commence à se dégager avec un relief puissant sur le fond des médiocrités féminines qui l'entourent, et sa personnalité s'accentue.

J'ose espérer que l'orchestre somnolent de l'Opéra-Comique n'a pas infligé deux fois au public l'exécution de l'ouverture du *Val d'Andorre*, telle que nous l'avons entendue.

O. Le Trioux.

THÉATRE DES VARIÉTÉS : *La Boulangère a des écus.* — Bernadille a été un Figaro historique, mêlé à de grandes affaires et ayant tout le profil d'un type de théâtre : de là, la tentation et le malheur de MM. Offenbach, Meilhac et Halévy.

Si Bernadille n'avait pas trempé dans la conspiration de « M. de Cellamare »; s'il n'avait pas brigué la gloire d'enlever le Régent pour être agréable au prince de Polignac, au duc de Richelieu et à la duchesse du Maine; s'il s'était contenté de rester le coiffeur ordinaire de la Duchesse et l'amant chéri de la belle Toinon, cabaretière des Halles, nous aurions une pièce mauvaise de moins à enregistrer.

Bernadille devenu conspirateur, est traqué par la police. Il se réfugie dans la chambre et dans les bras de Toinon qui ne pourrait le soustraire aux recherches des agents du Régent si Margot, la Boulangère aux écus, ne lui prêtait assistance.

Margot a rapidement gagné une grosse fortune en se mêlant aux affaires de Law. Elle n'a pas pour cela quitté sa boulangerie. Elle a simplement modifié sa façon de vivre. On la voit vendre son pain, vêtue de soie, couverte de diamants qui brillent sous les buées de la farine. Quand elle sort, quatre grands laquais, dorés sur tranches, la portent dans une chaise sculptée, peinturlurée et festonnée. Un suisse empanaché précède la déesse du jour.

Singulier suisse d'ailleurs. De Château-Thierry il est venu à Paris avec un capital qui a fondu, comme la neige fond au souffle du vent du midi, dans ces mêmes spéculations qui ont été si favorables à la Boulangère. Par amour pour Margot il s'est fait « son suisse ». Il est laid, banal, mais si entêté qu'il espère être aimé un jour..... ou l'autre.

Voici le moyen inventé par Margot pour sauver l'amant de son amie Toinon : dérouter d'abord la police en faisant prendre au perruquier les habits du Suisse et le garder ensuite chez elle en qualité de mitron. Toinon voit ce sauvetage avec un plaisir mêlé d'inquiétude. Dame, c'est que Bernadille est un beau gars, que la chair est faible, et que Margot est sujette à caution ! Elle avait raison la pimpante cabaretière. A peine installé chez la Boulangère, le perruquier, toujours poursuivi par la police qui n'a pas été longtemps dupe de la substitution, a indignement trompé Toinon. Outragée, mais l'aimant encore, celle-ci vient sommer Bernadille de choisir entre elle et Margot. Cette situation que tout le monde a appréciée dans *la Fille de madame Angot*, est tranchée par le perruquier qui revient sans vergogne à ses premiers amours. Margot, furieuse, se venge sur le coup, en dénonçant aux agents l'indigne perruquier; cependant, par un de ces revirements si soudains chez les femmes, elle déclare aussitôt qu'elle a menti. La police fait la sourde oreille et Bernadille sera bel et bien mis au cachot.

Les auteurs ont si bien compris l'intensité d'intérêt offerte par ces situations, qu'ils ont jugé prudent de se condamner eux-mêmes en établis-

sant un final sur les paroles suivantes dites par tous les personnages. J'en garantis l'esprit, sinon la lettre :

« *Vit-on jamais une situation plus neuve, plus terrible..... plus empoignante....* »

C'est, je crois, ce qu'il y a de plus spirituel dans les deux premiers actes.

Ainsi qu'on va pouvoir en juger, les efforts d'imagination des librettistes atteignent les hauts sommets durant le troisième acte.

Bernadille est mis au cachot avec infiniment de politesses et de précautions. Il essaie en vain de s'échapper. S'il sort par une cave, il retombe dans sa prison par une cheminée, et ainsi jusqu'au moment où la Boulangère, voulant réparer les désastreux effets de sa dénonciation, achète les gardiens du prisonnier à prix d'or, et fait mettre à sa place le commissaire. Toinon n'est pas restée inactive et apporte sur ces entrefaites la grâce de Bernadille qu'elle a obtenue du Régent. Cette suprême péripétie aboutit au mariage de Toinon avec le perruquier et à celui du suisse entêté avec la Boulangère. Plaquez sur cette action les rôles des deux agents de police joués avec autant d'entrain et de gaîté que s'ils en valaient la peine, par Berthelier et Léonce; celui du commissaire échu au talent inutilisé de l'excellent Pradeau, et vous en saurez autant que moi sur le compte de la nouvelle pièce de MM. Meilhac et Halévy.

Les auteurs de *Frou-Frou*, des *Sonnettes*, de *la Petite Marquise* et de tant de pièces fines, mordantes, délicieuses, n'avaient pas le droit de se fourvoyer aussi profondément dans un genre qui commence, un peu tard peut-être, à écœurer les gens de goût.

Ils n'avaient pas écrit d'opérette depuis 1869.

La Boulangère n'est pas tombée à plat, parce que Dupuis y est amusant; parce que Paola Marié possède une voix pénétrante, un talent consciencieux et bon nombre d'admirateurs; parce qu'Aimée, retour d'Amérique, est couverte de diamants et qu'elle dit à ravir ses couplets du second acte, dont elle accentue avec une chaleur réellement artistique le refrain « *il est à moi!* »; parce que Baron est drôle; parce que les décors et les costumes sont d'un goût que personne ne conteste à la direction des Variétés; parce qu'enfin on a l'habitude de respecter les noms de MM. Meilhac et Halévy.

La pièce est détestable et quelque succès d'argent qu'un public trop accommodant puisse lui faire, elle n'en sera pas moins une tache dans l'œuvre des deux hommes d'esprit qui ont eu le malencontreux courage de la signer.

Je n'ai plus grand espace pour parler de la musique de M. Offenbach. Je le regrette, car il y aurait bien des enseignements à tirer de l'analyse de cette opérette.

La phrase la plus originale de la partition est, sans contredit, celle que le cerveau fécond du maestro n'a pas engendrée, c'est l'air connu de la ronde populaire :

La Boulangère a des écus
Qui ne lui coûtent guère.

L'ouverture commence par cette heureuse inspiration que suit un *andante* vulgaire, suivi lui-même d'un *allegro vivace* incolore et coups de grosse caisse et de cymbales.

Le livre est hélas ! inférieur au début charmant de la préface. Quelques feuillets à peine méritent d'être signalés.

Au premier acte, à l'exception de la romance de Toinon dont l'idée est fraîche, l'orchestration discrète, presque distinguée, on n'entend que valses, polkas, grosse caisse, cymbales et tambour.

Le second acte renferme du tambour, des cymbales, de la grosse caisse, des polkas et des valses. Heureusement que les couplets de Margot, bien sincères, bien francs d'allure, expressifs même, et une chansonnette comique à deux voix, font supporter ce tapage endiablé et dansant.

On chercherait sans succès quelque chose d'intéressant dans le troisième acte.

Outre ces légères imperfections, la partition de M. Offenbach contient les rhythmes favoris qui font sa manière, et l'on y trouve assurément avec plaisir, les réminiscences très accusées de *la Belle-Hélène*, de *la Grande-Duchesse*, de *la Périchole*, de *Barbe-Bleue*, etc., etc.

En toute vérité, il serait peut-être bon que M. Offenbach se reposât un peu et refît une virginité à sa muse qui est évidemment à bout de forces.

La morale de cette histoire est que :

Si *la Boulangère* rapporte beaucoup d'écus à ses auteurs, ils ne leur auront coûté guère.

Raoul de Saint-Arroman.

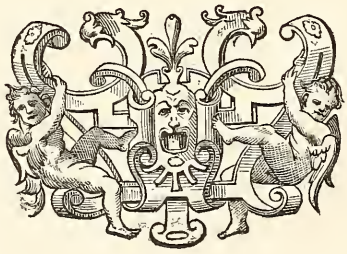
GAITÉ. — *Le Voyage dans la Lune.* — Voulez-vous du sidéral et de l'éthéré ? On en a mis partout dans cette féerie. Jamais la devise de Nicolet, fondateur de la Gaîté, « *de plus fort en plus fort* », n'a été mieux justifiée ; et la gloire en revient un peu à tout le monde, à M. Vizentini,

le directeur, à MM. Leterrier, Vanloo et Mortier, les auteurs de la pièce, à M. Offenbach, le musicien, aux décorateurs MM. Cambon, Chéret et Cornil, et à ces anonymes de génie qu'on appelle MM. les machinistes. Les acteurs ont aussi leur part dans le succès de la pièce, succès qui fera pendant à celui du *Tour du Monde en quatre-vingts jours*. C'est Christian et Zulma-Bouffar qui mènent l'intrigue, qui va chaque jour se hérissant de calembours féroces.

Il y a de jolies choses dans la partition d'Offenbacn, à travers des ressouvenirs et des plagiats qu'expliquent la rapidité de son travail. Le second acte est plein de mouvement : il nous a paru le mieux réussi au point de vue musical, et Zulma-Bouffar y fait feu de toutes pièces.

Si les bruits qui courent ont quelque fondement, M. Vizentini aurait pris la succession d'Offenbach avec l'arrière-pensée de convertir tôt ou tard la Gaîté en Théâtre-Lyrique. La subvention de 100,000 fr. allouée au directeur du Théâtre-Lyrique étant en déshérence, faute de salle de spectacle, il pourrait bien se faire que M. Vizentini fît valoir ses droits au privilége accordé précédemment à MM. Arsène Houssaye et Campo-Casso.

O. L. T.



VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Par arrêté de M. le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, en date du 26 octobre, M. Heyberger, chef du chant à la Société des Concerts, a été nommé professeur d'une classe spéciale de solfége pour les chanteurs, au Conservatoire national de musique. M. Heyberger est Alsacien; musicien distingué, il est auteur de compositions chorales fort estimées. Avant la guerre, il occupait à Mulhouse une position importante qu'il a abandonnée au moment de l'annexion.

— La Société des Compositeurs de musique met au Concours pour l'année 1875 :

1° Une symphonie à grand orchestre;
2° Un quatuor pour instruments à cordes.

Les compositeurs français sont seuls admis à concourir. Un prix unique sera donné pour chacun des deux concours. Des mentions honorables pourront être décernées; toutefois, le jury ne prendra connaissance des noms des auteurs qui auront obtenu des mentions et ne les rendra publics qu'avec leur assentiment. La Société fera exécuter les œuvres couronnées.

Ne pourront prendre part au concours que les compositions inédites et non exécutées. Si, après le jugement, on venait à connaître que l'œuvre ayant remporté le prix ne se trouve pas dans ces conditions, le verdict du jury serait annulé. Le jury sera nommé à l'élection par l'Assemblée générale de la Société des compositeurs de musique. Les membres du jury ne peuvent concourir.

Symphonie.

Prix unique : une médaille d'or de 500 francs.

Les œuvres envoyées au concours devront être écrites dans le style rigoureux de la symphonie, et divisées en quatre parties :

1° Premier morceau, *Allegro* très développé;

2° *Adagio* ou *Andante;*
3° *Scherzo* ou *Tempo di minuetto;*
4° *Finale* développé.
Une réduction au piano devra accompagner la partition d'orchestre.

Quatuor

Prix unique : une médaille d'or de 300 francs.

Le quatuor devra comprendre quatre parties, de mouvements et de caractères différents.

Les manuscrits devront porter une épigraphe reproduite sur un pli cacheté accompagnant l'envoi et renfermant les noms et l'adresse de l'auteur. On devra les faire parvenir avant le 1er novembre 1875, pour le quatuor, et avant le 1er décembre 1875, pour la symphonie, à M. Wekerlin, bibliothécaire, au siége de la Société, 95, rue de Richelieu, chez MM. Wolff et Pleyel.

— La séance annuelle de l'Académie des Beaux-Arts a eu lieu le 30 octobre. En voici le programme :

1° Exécution d'une ouverture composée par M. Serpette, pensionnaire de l'Académie de France à Rome;

2° Rapport de M. le président annonçant les prix décernés en vertu des diverses fondations et les sujets imposés pour les concours ultérieurs;

3° Distribution des grands prix de peinture et de sculpture.

— On a donné la semaine dernière au Karltheater de Vienne, *la Belle Bourbonnaise*, de M. Cœdès, une très agréable partition que M. Cantin reprendra certainement un de ces jours. En rendant compte de l'ouvrage qui a réussi, *le Danube* nous apprend que le chef d'orchestre du théâtre de Léopoldstadt a intercalé quelques morceaux de musique dans la partition de M. Cœdès. C'est une pratique usuelle chez nos voisins. Ainsi Schubert, l'immortel auteur du *Roi des Aulnes*, a plus d'une fois écrit, à la réquisition des directeurs, des morceaux de musique qu'on insérait sans façon dans les ouvrages des maîtres français. Dans *la Clochette* d'Hérold, il y a un air et un duo de la façon de Schubert.

— L'administration de l'Assistance publique vient de prendre une décision dont les artistes lui sauront gré : elle n'est pas coutumière du fait, et nous la signalons d'autant plus volontiers. Le droit des pauvres sera perçu plus rigoureusement et à un taux notablement plus élevé que par le passé sur les recettes des bals publics; mais, par contre, il est abaissé à 5 o/o sur les recettes des concerts périodiques ayant un but sérieux, comme ceux de MM. Pasdeloup, Colonne, etc. C'est un progrès sensible sur l'état de choses actuel. Reste maintenant la question des droits perçus dans les théâtres, dans laquelle il y aurait aussi grandement à distinguer, comme on le fait pour les concerts.

— M. Adolphe Sax a conçu et exposé il y a dix ans un projet d'opéra populaire ayant des dimensions colossales. L'inventeur vient d'intéresser à son

idée un groupe qui va étudier le projet de M. Sax au double point de vue de l'acoustique et de l'optique. Les études préliminaires seront faites par un comité composé de MM. Émile de Girardin, Bardoux, sous-secrétaire d'État au ministère de la Justice; Ambroise Thomas, Halanzier, Carvalho, Joncières, le baron de Reinach, Dennery, Detroyat et Camille Doucet. Si le rapport est favorable, on s'occupera immédiatement de réunir les fonds nécessaires à l'accomplissement de l'œuvre.

— Le Casino se transforme et prend le titre de *Paris-Concert*. Le nouveau directeur veut y attirer un monde plus artistique et faire prendre place au nouvel établissement entre les concerts de musique facile et les concerts de grande musique. L'orchestre, fort de quarante musiciens, est placé sous la direction de M. Wohanka, compositeur hongrois, et les chœurs sous celle de M. Bourdeau, l'ex-chef des chœurs de la Gaîté. L'inauguration a eu lieu vendredi dernier. Bonne chance à la nouvelle entreprise!

— Sur la demande des artistes des chœurs, de l'orchestre et du ballet, M. Halanzier vient de proposer au Ministre des Beaux-Arts le rétablissement de la caisse des pensions de l'Opéra, supprimée en 1866. La question est actuellement à l'étude, et il est probable qu'elle recevra une prompte solution.

— Cambon, le célèbre décorateur, vient de mourir. Il s'était d'abord occupé de peinture à l'aquarelle et de dessin à la sépia. Il fréquenta ensuite l'atelier de M. Charles Cicéri, qu'il aida dans ses travaux les plus importants. Ce fut en 1828 qu'il commença à se livrer pour son compte à la décoration théâtrale et exécuta ses premiers décors pour les scènes de Paris et de la province, notamment le Cirque olympique, le Grand-Théâtre de Lyon, celui de Brest et plusieurs autres. Associé plus tard à M. Philastre, il a fait avec lui les décorations des nombreux opéras, drames et ballets joués dans ces vingt dernières années; nous citerons entre autres : *La Sylphide, Rosita, le Corsaire*, *les Noces vénitiennes*, etc., etc.

— M. Halanzier, directeur de l'Opéra, a augmenté les appointements des choristes et des musiciens de l'orchestre. Ils ont fait une collecte, et le produit a servi à offrir à M. Halanzier un vase en argent d'un beau travail.

La Société des Compositeurs s'est jointe à cette manifestation en envoyant une lettre de remerciements au directeur de l'Opéra.

— M. Camille Saint-Saëns doit aller ce mois-ci à Saint-Pétersbourg pour y donner des concerts.

— *Carmen*, de Georges Bizet, a été représentée pour la première fois, le 23 octobre, à l'Opéra impérial de Vienne. Les journaux allemands constatent tous l'accueil très favorable fait par le public de Vienne à l'œuvre de notre regretté compatriote.

Le rôle principal était remarquablement tenu par mademoiselle Ehnn. A côté d'elle, on signale madame Kupler, MM. Muller et Scaria.

— A l'occasion du centenaire de Spontini, on a placé sur l'hôtel de ville de Jesi l'inscription suivante : « *A Gaspare Spontini, gloria d'Italia, ammira-*

zione d'Europa, che al genio nell'arte musicale congiunse la magnanimità nella beneficenza, il popolo jesino, auspice il mnnicipio, celebrando nel settembre del MDCCCLXXV *il primo centenario del suo natalizio, grato e riverente poneva.* » — « A Gaspard Spontini, la gloire de l'Italie et l'admiration de l'Europe, qui a joint à son génie dans l'art musical la magnanimité dans la bienfaisance, le peuple de Jési, sous les auspices de la municipalité, en célébrant au mois de septembre 1875 le premier centenaire de la naissance du maître, a érigé, avec reconnaissance et respect, ce monument. » Une inscription analogue a été posée sur le théâtre.

— Voici quelques détails sur le nouvel Opéra anglais. Les travaux préliminaires des fondations ont été considérables. Il n'a pas fallu creuser à moins de dix mètres de profondeur pour trouver une base solide. Le nouvel opéra, dont le plan est dû à M. Fowler, aura soixante-trois mètres carrés de plus que Covent-Garden. Son étendue totale sera supérieure d'un tiers à celle de ce dernier théâtre. Il sera complètement isolé; sa façade principale sera située sur le square en face du quai de la Tamise; il est à cinq minutes seulement de Charing Cross, le centre de Londres.

La Compagnie du chemin de fer métropolitain doit faire construire une station à proximité du théâtre, afin de permettre aux habitants des quartiers les plus éloignés de la ville de s'y rendre en très peu de temps.

La façade du monument s'élève sur trois plans successifs, un péristyle, le foyer, une terrasse flanquée de deux pavillons. Le nouvel Opéra n'aura point de rotonde, comme notre Grand-Opéra de Paris, mais il aura deux longs couloirs, en forme de portiques, qui s'avanceront de plusieurs mètres en avant du monument.

Le système de ventilation sera réglé par l'ingénieur qui a construit celui de l'Opéra de Vienne. Les voitures approcheront du théâtre par un côté et s'en éloigneront par l'autre.

— L'état de M. Charles Gounod s'est amélioré et, malgré de vives souffrances, il n'inspire plus aucune inquiétude. M. Gounod est toujours l'hôte de M. Oscar Comettant. Une grande quantité de visiteurs sont venus s'inscrire et témoigner leur sympathie au célèbre compositeur.

— De son côté, M. Charles Lamoureux va beaucoup mieux. Depuis quelques jours il est debout, et tout fait espérer qu'il pourra sous peu reprendre ses occupations.

M. Lamoureux s'occupe dès à présent de la réouverture des Concerts de *l'Harmonie sacrée*, qui aura lieu pour la *Fête d'Alexandre de* Haendel.

— Les décors et costumes appartenant à M. Bagier ont été vendus, moyennant une quarantaine de mille francs. Les propriétaires de la salle Ventadour ont racheté une partie de ce matériel.

Il ne reste plus à vendre que les costumes et les décors de la pièce russe, laissés par la troupe de Moscou, comme gage de sa dette, après l'infructueuse campagne de l'année dernière.

Ce matériel sera mis aux enchères dès que l'ordonnance du tribunal qui doit autoriser cette vente sera rendue.

— Le *Guide musical* nous apprend que la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique vient de mettre au concours pour l'année 1876 la composition d'une messe à grand orchestre. Suivant les usages académiques qui ne localisent ni la science ni l'art, les musiciens étrangers sont admis, tout comme les nationaux, à prendre part à ce concours. Le prix est de 1,000 francs. Le nom du vainqueur sera proclamé à la séance publique du mois de septembre prochain.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — M. Faure est complètement remis de son indisposition. Il fera sous peu sa rentrée dans *Hamlet* en attendant la reprise de *Don Juan* qui aura lieu vers la fin du mois.

— On répète activement la *Jeanne Darc* de M. Mermet. La première représentation aura lieu dans la deuxième quinzaine du mois de février.

Voici la distribution des principaux rôles :

Jeanne Darc	Mlles	Krauss
Agnès Sorel		Daram
Charles VII	MM.	Faure
Gaston de Metz		Salomon
Richard		Gailhard
Le père de Jeanne		Menu
Un astrologue		Caron
Ambroise de Luré		Gaspard
Un sergent de bande		Bataille

Jeanne Darc est en quatre actes et six tableaux. Le premier acte se passe à Domrémy ; le second, à Chinon, chez le roi ; le troisième est divisé en deux tableaux : c'est le camp des Français sous les murs de Blois; enfin le quatrième acte a aussi deux tableaux : l'un représente une tranchée sous les murs d'Orléans, l'autre la cérémonie du sacre de Charles VII à Reims.

La pièce renferme deux ballets :

L'un, chez le roi, au second acte, avec pages, dames de la Cour, etc.

L'autre, beaucoup plus considérable, est un ballet de truands, de ribaudes, de bohémiennes, arrivant dans le camp au milieu d'une orgie.

Deux principales danseuses y figureront : Mademoiselle Fonta et mademoiselle Duverger, sœur de l'actrice de l'Odéon. Les décors ont été confiés aux pinceaux de MM. Chéret, Lavastre, Rubé et Chaperon, et Carpezat, élève de Cambon, qui refait les toiles peintes par son maître et détruites dans l'incendie.

Opéra-Comique. — En attendant *Piccolino,* on prépare une reprise de *Carmen* et de *Mireille.*

Le ténor Stéphane va débuter dans *Haydée.*

Renaissance. — *La Filleule du Roi* n'ayant eu aucun succès, on va jouer pendant quelques jours *Giroflé-Girofla* en attendant une prochaine reprise de *la Reine Indigo* avec madame Peschard dans le rôle créé par madame Zulma-Bouffar.

Folies-Dramatiques. — La première représentation du *Pompon*, par suite d'indispositions successives, a été retardée. On pense cependant que cette opérette pourra passer après-demain.

Porte-Saint-Martin. — Aujourd'hui 1er novembre, 365e représentation du *Tour du Monde.*

Concerts du Conservatoire. — Les Concerts du Conservatoire commenceront le dimanche 5 décembre. — Retirer les coupons d'abonnement au bureau de location, le jeudi 11, le vendredi 12 ou le samedi 13 novembre, de midi à quatre heures, pour la série impaire des concerts (nouvel abonnement); le jeudi 18, le vendredi 19 ou le samedi 20, de midi à quatre heures, pour la série paire des concerts (ancien abonnement).

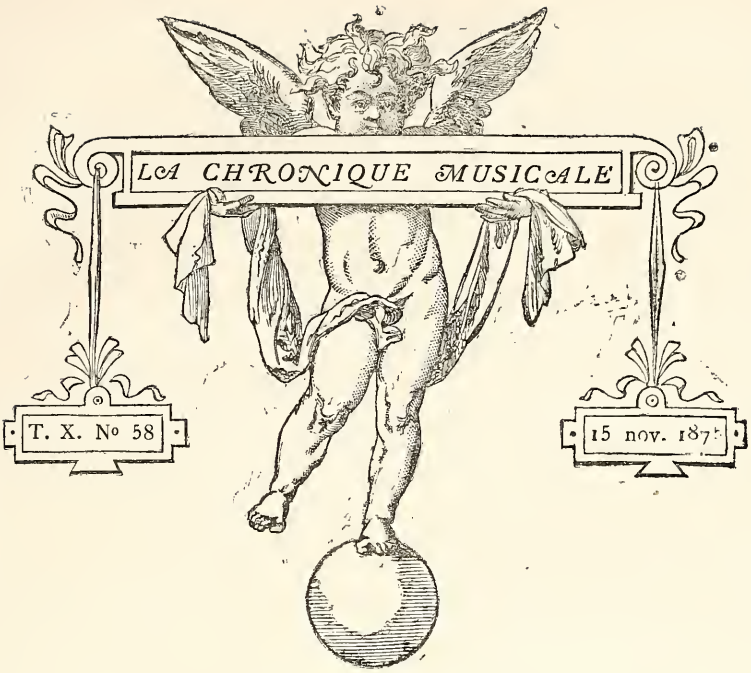
Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

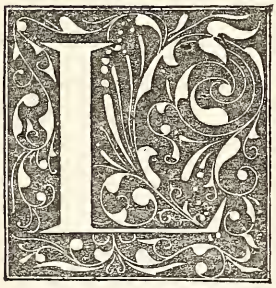
Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.



LE MÉCANISME VOCAL ET LE CHANT[1]

A Messieurs A. Thomas et Gevaërt.

Messieurs



Les professeurs de chant pullulent, les méthodes fourmillent, les élèves des deux sexes se destinant au théâtre, rêvant le succès, la gloire, la fortune, foisonnent. Maîtres et disciples travaillent avec ardeur. Et pourtant l'insuffisance des résultats obtenus frappe les yeux les moins clairvoyants. Nos artistes, pour la plupart, fournissent à peine une carrière de quatre ou cinq années. Au bout de deux ans, leurs voix chevrotent; souvent elles sont anéanties à l'heure des débuts. A quoi

(1) Tous droits réservés.

cela tient-il ? La génération actuelle manque-t-elle de ressort ? les méthodes n'expliquent-elles pas tout ? les professeurs ignorent-ils le mot de cette énigme : *la science du mécanisme vocal ?*

Quoi qu'il en soit, le public se plaint. Pour expliquer une calamité dont il n'aperçoit pas les causes, il suppose le dépérissement de notre race et il n'est pas loin d'accuser la Providence de la faiblesse de nos chanteurs et de la fragilité de leur organe.

Il n'y a plus de voix, tel est le cri général.

Plus de voix !

C'est comme si on disait : il n'y a plus de forêts sur le globe, d'étoiles dans l'azur, de fleurs dans les champs.

La fauvette et le rossignol ont beau jeter leurs roulades aux sentiers joyeux, leur larynx demeure en bon état : pourquoi le nôtre se détériorerait-il ?

L'oiseau qui gazouille du matin au soir conserve sa voix : pourquoi l'homme perdrait-il la sienne ?

Ah ! si nous manquons de contraltos, de ténors, de basses profondes, ce n'est pas la faute de la nature ! La nature fait largement les choses, et nous aurions tort de lui adresser des reproches.

Messieurs,

Toute créature humaine bien constituée et bien portante a de la voix ou peut en avoir.

Ne vous récriez pas ; je n'avance rien de trop : je le prouverai dans un moment.

Je le répète donc sans forfanterie, *mais avec conviction, avec assurance :* Toute créature humaine bien constituée et bien portante a de la voix ou peut en avoir.

J'appuie cette déclaration sur des faits.

Ceci posé, il me reste à démontrer l'exactitude de mon affirmation ; c'est ce que je vais faire.

Et d'abord la question à résoudre était celle-ci :

Existe-t-il un maniement des organes internes constituant une science dont l'art du chant puisse profiter ?

J'examinai : mes recherches et ce qu'on appelle le hasard me servirent si favorablement que je puis aujourd'hui présenter aux personnes décidées à étudier sérieusement, un ensemble complet de principes indiscutables, un faisceau de connaissances positives, une théorie qu'il est loisible à chacun de réduire en pratique. Par conséquent, la question présentée sous forme dubitative dans le paragraphe précédent est pour

moi définitivement résolue. Elle le sera bientôt aussi pour tout être intelligent et loyal.

Je divise les voix en deux catégories : dans l'une, je place les voix rares qui sortent naturellement (et que des professeurs malhabiles gâtent souvent); dans l'autre, je range la classe beaucoup plus nombreuse des voix qui existent en quelque sorte à l'état latent, et que, grâce à certains moyens, il est toujours possible de développer, de former, de réformer, de *créer*, si j'ose ainsi parler.

Ce sont ces moyens, infaillibles dès qu'ils sont intelligemment employés sous la direction d'une personne instruite, que je veux porter à la connaissance de tous. En les adoptant, on supprimera définitivement l'empirisme si fatal au véritable savoir, on s'appuiera sur des bases solides, on sera en possession d'une science réelle, incontestable, on ne dira plus seulement ce qu'il faut faire, on dira *comment il faut faire*. Je vais donc expliquer les mouvements qui coopèrent à la production du son, le fonctionnement des organes de l'appareil vocal, le mécanisme compliqué dont les éléments multiples exercent une action directe ou indirecte sur la voix.

I

POSITION GÉNÉRALE DU CORPS.

Le buste à peine penché en avant, la partie postérieure rejetée en arrière, — un peu chez les hommes, beaucoup chez les femmes, — les jambes légèrement écartées, afin que le bas-ventre bien dégagé ne remonte pas sous la pression des cuisses, le chanteur évitera absolument de se cambrer. La cambrure, nuisible à l'excès, désastreuse pour les reins qu'elle fatigue, rend la taille plate, surtout par devant, et resserre les organes contenus dans la région stomachique.

II

MOUVEMENTS SIMULTANÉS DU CREUX DE L'ESTOMAC, DE LA MACHOIRE INFÉRIEURE ET DES LÈVRES.

La position générale du corps étant prise, l'élève creusera sans exagération le milieu de l'estomac, il avancera autant qu'il pourra la mâchoire inférieure en serrant *de toutes ses forces* les coins de la lèvre sur les dents qui ne doivent pas se toucher et qu'il ne faut jamais serrer dans

le fond. Il laissera l'épaisseur d'un doigt entre les grosses molaires du haut et celles du bas, il disposera le centre de la lèvre inférieure en forme d'égouttoir. Il ramènera et serrera également contre les dents latérales la lèvre supérieure dont il tendra et soulèvera le milieu pour obtenir une forme voûtée continuant le voile du palais. Il obtiendra ainsi une sorte d'embouchure qui lui permettra de conduire et de chasser droit et loin la colonne d'air et le son, sans que l'air ni le son ne s'égarent dans le nez et dans les sinuosités frontales.

Le creux qu'il faut faire à l'estomac amène un commencement de soulèvement et de dilatation des côtes qui se trouvent tirées en arrière, et facilite la respiration abdominale en abaissant le diaphragme ; la forme donnée à la bouche maintient le son dans une direction déterminée : ces deux mouvements s'opèrent ensemble et de manière à ne pas modifier la position générale du corps.

III

RESPIRATION.

Respirer à fond, conserver l'air longtemps dans les poumons, l'y comprimer, s'en servir, savoir le renouveler sans que cette opération soit une souffrance pour soi ou pour l'auditoire, voilà la difficulté. Il s'agit de la vaincre, car si l'air rencontre le moindre obstacle, s'il ne remplit pas les poumons entièrement, si, en passant, il offense le larynx, le chanteur perd sa sécurité, il altère sa voix, il l'affaiblit, il la rend désagréable, il la ruine, il nuit à l'expression des sentiments qu'il doit rendre, il porte atteinte à son talent, il se tue lui-même.

Prenons l'enfant au berceau, regardons-le dormir. Où la respiration prend-elle son attache ? au nombril d'où elle étend son développement au bas-ventre et à la base des côtes simultanément. Si cet enfant est en bonne santé, s'il n'a aucun vice de conformation, l'aspiration de l'air ne se manifestera pas autrement.

La vérité de cette observation tombant sous le sens, nous n'avons plus à nous demander où le chanteur, l'acteur, l'orateur, le prédicateur, l'avocat, le député, tous ceux qui ont à parler ou à chanter en public doivent prendre la respiration ; ils la prendront à l'endroit où nous l'avons vue fonctionner chez l'enfant endormi.

Oui, mais cela n'est pas facile.

Comment l'élève, assis ou debout, conservera-t-il ou rétablira-t-il en chantant la respiration abdominale ?

L'aspiration tend constamment à se raccourcir, à s'arrêter dans la gorge ; comment la conduira-t-il à son point d'appui naturel, le nombril ? Comment forcera-t-il l'air à descendre à l'extrémité des poumons sans les froisser, sans les blesser ? Comment empêchera-t-il la voix de chevroter dans le gosier congestionné et l'obligera-t-il à vibrer *dans la poitrine* ?

Réponse :

En exécutant rigoureusement les mouvements qui précèdent et ceux qui suivent.

Ouvrant la bouche dans toute sa hauteur, ce qui amènera un léger retour de la mâchoire inférieure vers la position normale qu'elle avait abandonnée, on se le rappelle, l'élève, entravant ce retour de son mieux, aspirera l'air au nombril et l'y retiendra par l'entier soulèvement, par l'entière dilatation des côtes auxquelles il s'efforcera de donner toute la tension possible ; en même temps il suspendra la respiration ; alors il remettra la bouche dans la position voulue et il émettra le son sur la syllabe BEU très ouverte ; — ce sera là son premier exercice vocal ; — enfin il tirera avec énergie la pointe des épaules vers le sol, il avancera la mâchoire inférieure le plus qu'il pourra, (ces deux mouvements se font à la fois, séparément ils ne produiraient rien de bon), et il portera le BEU sur l'A des Italiens, de façon à obtenir BEU—A. Ce BEU doit être pris au creux de l'estomac. Le son sur lequel on l'articulera, également attaqué au creux de l'estomac, vibrera désormais dans la poitrine qui, complètement dilatée à sa base, formera une chambre d'harmonie d'autant plus vaste que la capacité du thorax sera plus considérable et que les poumons contiendront plus d'air. L'air, soumis à l'action de la volonté par ces différentes manœuvres, produira l'effet de la vapeur comprimée et vibrante dans la locomotive, et le chanteur deviendra le mécanicien de la machine humaine, le maître absolu de ses évolutions internes, le régulateur de certains mouvements dont il augmentera ou diminuera la puissance à son gré. C'est à lui de travailler ce que je lui enseigne jusqu'à ce que cela lui devienne naturel, aisé, jusqu'à ce que cela se fasse sans effort, quoique puissamment. Lorsqu'il sera familiarisé avec cette gymnastique, lorsque le maniement de ce mécanisme sera devenu un jeu pour lui, lorsqu'il saura bien manœuvrer l'estomac, soulever, dilater et tendre en arrière, lentement et sans secousses, les côtes, serrer les coins de la bouche sur les molaires, avancer la mâchoire inférieure, respirer et faire jouer les poumons, ces soufflets humains, il verra sa langue s'aplatir et se creuser au milieu sur toute sa longueur pour former un viaduc,

un chemin où l'air et le son passeront librement; il verra la luette se perdre dans le voile du palais, les piliers de la voûte s'affiner, l'ouverture du larynx devenir libre et large, tandis que la bouche, moins grande en apparence, deviendra ferme comme si elle était en métal. Dès lors il pourra conduire sa voix comme il le voudra, éviter la fatigue des agents respirateurs auxquels il ne nuira plus en les mettant en contact avec l'air, et il produira des sons ronds, pleins et beaux; en outre il pourra moduler ces sons, leur donner nn commencement, un milieu et une fin, les enfler et les diminuer, les douer d'une homogénéité parfaite, les attaquer avec éclat et dédaigner ces affreux ports de voix qui donnent aux malheureux qui les emploient l'air d'*avoir l'estomac en révolte*. Il ne laissera jamais s'épuiser totalement la provision d'air contenue dans les poumons, il la ménagera, il renouvellera de suite ce qu'il en aura dépensé, c'est-à-dire le moins possible; car, plus il tiendra d'air en réserve, plus le son aura de force. N'en eût-il qu'un atome, il se souviendra qu'en soulevant, en dilatant les côtes, en forçant la mâchoire inférieure à se maintenir rigoureusement en avant, en conservant aux lèvres la disposition indiquée, il aura toujours la faculté de le renvoyer vibrer dans la poitrine et de terminer largement la phrase commencée sans que personne s'aperçoive qu'il est à bout de ressources.

IV

ÉMISSION DU SON.

Toute cette gymnastique, on le devine, a pour but la bonne émission du son.

Or, pour bien émettre le son, pour le prendre invariablement à l'endroit voulu, pour que, accompagné ou non du mot, il ne soit en aucun cas attaqué en dessous, il est nécessaire, à chaque nouvelle respiration, de suspendre l'air aspiré et, chaque fois qu'il l'a été, de le comprimer. Cela ne demande que la durée d'un éclair. Si l'on expire l'air dès qu'il a été aspiré, les poumons se vident instantanément et le son, poussé par l'air non retenu à la place qu'il doit occuper et d'où il ne doit sortir que par la volonté du chanteur, remonte soudain dans la gorge qu'il offense et s'y brise faute de conducteur. Il faut donc, après chaque prise d'air, un moment d'arrêt joint à une tension du thorax et de la bouche dans leurs mouvements respectifs. Ces mouvements, aussi rapides que la pensée, ne doivent sous aucun prétexte entraver la mesure.

Si je me suis clairement expliqué, Messieurs, vous aurez compris que

le son sortira d'autant mieux, qu'il gagnera d'autant plus en vigueur que le chanteur sera plus riche en air comprimé; vous serez persuadés qu'il faut dépenser avec économie l'élément précieux qui prête un support au son, qui le nourrit, qui porte ses ondulations au loin ; vous aurez acquis la certitude que si l'air et le son ne sont pas refoulés l'un et l'autre *dans la poitrine* par la dilatation des côtes et par la poussée de la mâchoire inférieure, le son se dégradera, s'oblitèrera, s'éraillera et que, si les organes qui concourent à son émission se détendent, il perdra vite sa justesse parfaite et sa beauté, par la raison toute simple qu'il se produira à l'aventure et que l'élève, ne le contenant plus par la volonté, aura, permettez-moi cette figure, *déposé la voix.*

En effet, si la mâchoire recule, la porte du larynx se ferme et on chante dans la gorge; faites-en l'expérience vous-mêmes, Messieurs : mettez la mâchoire en arrière, essayez de chanter et vous verrez ! La gorge étant serrée, l'air ne saurait descendre librement; si les lèvres se desserrent, adieu l'embouchure de l'instrument ! Molles, flasques, prononçant à peine, elles cessent de conduire l'air et le son ; partant, mauvaise articulation. La colonne d'air ne rencontrant nulle résistance chez ses conductrices naturelles, les lèvres, ne va plus droit et loin devant elle, à la façon d'une fusée, pour porter l'onde sonore dans l'enceinte où elle va rayonner et s'épandre; non ! elle s'échappe de tous côtés, à droite, à gauche, sans vibration, sans couleur; si on laisse remonter les épaules, la poitrine se rétrécit, elle perd sa forme bombée, elle rentre ; la largeur du thorax diminue par en haut et, chez la femme, le sein se déplace, s'affaisse; si les côtes reprennent leur place ordinaire, le diaphragme remonte et la capacité du thorax diminue par en bas. Les côtes se rapprochant, les poumons se replient instantanément et se refusent à recevoir l'air en quantité suffisante. Alors plus d'air comprimé ; s'il en reste un peu dans ce que j'appellerai *le goulot de la bouteille*, on n'en sait que faire, et le son, mal établi, vacille dans la gorge où il grince, car il est matériellement impossible de le nourrir avec cette bribe d'air ; d'ailleurs *la chambre d'harmonie* étant fermée, les cordes vocales ne peuvent pas renvoyer le son, l'y faire vibrer; nul moyen de lui donner un commencement, un milieu et une fin, de l'obliger à serpenter, à passer par toutes les nuances. De là l'impossibilité pour l'artiste de chanter une phrase largement, de la terminer avec sûreté, avec force, avec grâce.

Privé des ressources que je lui fournis, que je lui indique, l'élève, j'y insiste, chantera dans la gorge, et aussi dans le nez, et aussi dans les sinus frontaux ; au lieu de vibrer et de faire vibrer les autres, il chevrotera, et les auditeurs serreront les dents comme s'ils mâchaient de

l'oseille crue. Au lieu de doubler, de tripler la force de sa voix par un travail raisonné, raisonnable, d'accord avec les vues de la nature, il la perdra avant le temps et il attirera sur les organes vocaux une congestion dont il ne se débarrassera peut-être jamais.

L'éternel sourire de la danseuse ne convient nullement à la cantatrice. La première se sert de ses jambes, la seconde de son larynx : c'est fort différent. L'élargissement de la bouche souriante quand même et dont les coins semblent tirés en arrière par des ficelles, donne ce que j'ai souvent entendu appeler une voix blanche, et ce que j'appelle, moi, une voix plate, niaise, sans chaleur, sans vie. Il ôte à l'organe l'expression des sentiments nobles, grands et fiers, il lui interdit les communications de la pensée en ce qu'elle a d'élevé, de profond, de magistral, il s'oppose aux mouvements dramatiques, aux élans de la passion, il entrave l'émission, il gêne la respiration. L'élargissement buccal, on le voit, est une habitude détestable, une véritable calamité pour les facultés physiques et morales qu'il trahit. L'esprit et le cœur sont la double palette du chanteur; mais comment se servir de cette palette si la voix, si la respiration sont entravés dans leurs fonctions? Comment y broyer toutes les couleurs, y combiner toutes les nuances, si la matière élève un obstacle aux manifestations de l'intelligence ?

ANDRÉE LACOMBE.

(La suite prochainement.)

LES INSTRUMENTS A ARCHET

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE VIENNE, EN 1873 (1)

Les maisons qui représentent le plus dignement la lutherie moderne ont montré, en général, peu d'empressement à répondre à l'appel de la commission d'organisation de l'Exposition de Vienne : aucun envoi de l'Angleterre, de la Russie, et de l'Espagne ne figure au catalogue, et les principaux luthiers parisiens ont fait également défaut à ce rendez-vous international. Un luthier lyonnais, M. Sylvestre neveu, et une honorable maison de Mirecourt ont seuls représenté à Vienne cette branche importante de l'art et de l'industrie. L'abstention de la lutherie parisienne nous paraît difficile à justifier. On a mis en avant les épreuves que notre pays a traversées, le caractère modeste des récompenses offertes aux exposants, l'éloignement et beaucoup d'autres difficultés matérielles. Mais sont-ce là de bien sérieux motifs d'excuse? D'autres exposants, moins favorisés assurément, ont su triompher d'obstacles plus considérables. Ceux-là ont compris qu'il y avait obligation d'honneur à apporter, dans cette circonstance, son contingent et son effort. Le succès a répondu aux sacrifices, et l'on sait quelle grande et belle place la France a su prendre à Vienne, et les

(1) *La Chronique Musicale* doit à l'obligeance de M. Gallay, membre du Jury international à l'Exposition universelle de Vienne, en 1873, la communication de son Rapport sur les Instruments de Musique, — *Instruments à archet*, qui sort des presses de l'Imprimerie nationale. C'est un document de la plus haute importance pour l'histoire de la lutherie moderne, qui a sa place marquée dans notre programme. L'auteur est d'ailleurs des plus compétents dans la matière.

nombreuses récompenses dont nos exposants ont été honorés par le Jury.

Sous le bénéfice de ces réflexions, nous abordons notre tâche de rapporteur.

I

On a déjà fait justement remarquer que, dans les diverses expositions, l'art du luthier se présente dans des conditions relativement peu favorables. Les instruments à archet, comparés aux autres produits de l'art et de l'industrie, sont en effet dans une situation particulière; l'instrument le plus fini et le plus irréprochable au point de vue de la facture et de la construction intrinsèque reçoit souvent des années et du jeu de l'artiste son entier achèvement, sa véritable valeur. Le son, qui est le principal objectif, n'est pas toujours d'une main d'ouvrier; le temps est ici le grand maître, et si les conditions d'audition sont égales, encore faut-il tenir compte et du jeu des experts qui prêtent leur concours au Jury et de beaucoup d'autres circonstances qui rendent l'appréciation singulièrement délicate.

La lutherie d'art et de précision pouvait-elle accuser des progrès très sensibles depuis les dernières expositions internationales, et notamment depuis 1867? A vrai dire, nous ne l'espérions pas; la lutherie, qui relève de l'art, semble avoir dit son dernier mot depuis la fin du dix-huitième siècle, et les chefs-d'œuvre que les écoles de Crémone et de Brescia nous ont légués feront longtemps encore le désespoir de nos maîtres luthiers.

En lutherie industrielle au contraire, le progrès est constant et indéfini; aussi n'était-ce pas sans un vif intérêt que nous attendions l'exposition des instruments des diverses maisons étrangères, notamment les violons de Graslitz, de Schwenbach, de Mark-Neukirchen et de Mittenwald, ces grands comptoirs de lutherie allemande. Nous étions surtout curieux de les comparer avec les instruments de Mirecourt, si remarqués en 1867. Cet examen viendra en son lieu et place; nous suivrons dans notre rapport l'ordre même qui a présidé à notre travail; disons seulement que, malgré notre désir d'être complet, l'ivraie a été mêlée ici au bon grain dans une proportion telle, que les intéressés devront nous savoir gré de certaines omissions. On peut craindre qu'il n'en soit toujours ainsi tant que les spécimens exposés n'auront pas été d'abord soumis à une commission d'admission. Les exposants eux-mêmes

réclameront un jour ce travail d'épuration préalable ; l'avantage qui en résultera pour eux est certain, car ils seront ainsi plus sûrement désignés au suffrage du Jury des récompenses. Avec l'organisation actuelle, tout jugement d'ensemble est devenu bien difficile.

II

Avant d'entrer dans le détail, il convient de constater les noms des nations représentées et le chiffre de leurs exposants, autant que l'ont permis un catalogue incomplet, l'installation sommaire de quelques vitrines, l'absence des mandataires de plusieurs exposants étrangers, enfin le manque de renseignements utiles sur le prix, les origines, l'époque de la fabrication, etc. ; voici comment ont peut établir cette nomenclature :

Autriche	13	exposants
Hongrie	2	
Belgique	1	
France	2	
Allemagne	19	
Italie	15	
Amérique	1	

Le local affecté aux auditions était peu approprié à sa destination ; néanmoins le concours a eu lieu dans d'assez bonnes conditions, grâce à l'obligeance de MM. les professeurs Dönt, Räver et Kräl, artistes distingués du Grand Opéra de Vienne et de la Chapelle de S. M. l'Empereur d'Autriche.

L'examen a commencé par les instruments viennois.

AUTRICHE.

M. G. Lembœck. — M. Lembœck a présenté au Jury plusieurs instruments d'imitation, entre autres :

Imitations de violon.

Magini	4
Stradivarius	1
Bergonzi	1
Guarnerius	1
Magini (alto)	1
Magini (violoncelles)	2

En 1867, on reprochait avec raison à M. Lembœck l'exagération de ses modèles; Jos. Guarnerius était son type de prédilection, à l'exclusion de tous les autres maîtres italiens. La main-d'œuvre laissait à désirer, et le son avait été jugé mince et sans charme. Aujourd'hui, sans avoir abandonné la facture d'imitation, le luthier Viennois est revenu au patron normal; la qualité du son est aussi meilleure. Les deux basses examinées par la commission ont été particulièrement remarquées; le choix du bois est supérieur, mais le vernis est léger; il y a aussi trop de frottis, et les pattes des *ff* sont d'un dessin un peu lourd. L'alto a été jugé d'une bonne sonorité et d'un excellent timbre. En résumé, il y a un progrès réel dans l'ensemble de l'exposition de M. Lembœck.

M. D. Bittner. — La vitrine de M. Bittner, l'une des plus complètes de l'exposition, ne compte pas moins de 6 violoncelles, 4 violons, 2 altos et 1 viole d'amour.

Le choix des bois mis en œuvre par M. Bittner ne laisse rien à désirer; mais nous avons le regret de ne pouvoir constater un progrès depuis la dernière exposition. Il semble que M. Bittner persiste de parti pris dans les défauts qui lui avaient été reprochés : les éclisses de ses instruments sont toujours basses, et le vernis d'un ton brun fortement encollé. L'audition n'a pas été plus favorable à cet exposant : les violons ont une sonorité courte et sans charme; le son de la basse est sourd et cotonneux. L'enture à vis, que M. Bittner a adoptée, est peu plaisante, et l'avantage de cet agencement nous paraît problématique au point de vue des variations atmosphériques.

La viole d'amour est seule d'une bonne facture, et le vernis est de meilleure qualité. Cet instrument fait plus d'honneur à M. Bittner que tout le reste de son exposition. Cette viole, jouée avec talent par M. Kräl, auteur d'une méthode estimée pour cet instrument, a été entendue avec un véritable plaisir. La sonorité est bonne et la qualité du son sympathique.

M. C.-F. Schmidt. — M. Schmidt est dans la même voie d'imitation que M. Bittner. Ce luthier a présenté plusieurs imitations *Magini*. Le vernis est trop lavé, et la facture générale ne rachète pas ce défaut. M. Schmidt a exposé quelques accessoires de lutherie qui témoignent d'un esprit de recherches : un système de gaîne destinée à protéger les cordes du violon lorsqu'il est hors de sa boîte; des chevilles avec arrêts qui empêchent de chasser dans la volute et donnent une certaine fixité.

M. Schmidt travaille pour l'exportation ; ses prix très modérés sont cependant inférieurs à ceux des produits similaires de Mirecourt.

M. J.-J. Bucher. MM. Lutz et Cᵉ. — Nous citerons pour mémoire la vitrine de M. J.-J. Bucher, qui ne se distingue que par le choix des bois; la main-d'œuvre laisse trop à désirer. Celle de MM. Lutz et Cᵉ, au contraire, témoigne d'une facture plus franche. La contre-basse particulièrement est d'une bonne coupe et d'un joli vernis. La marque de MM. Lutz est honorablement connue en Allemagne. Cette maison date de 1792, et sa lutherie purement industrielle lutte avec avantage avec les produits de Markneukirchen.

M. Zach (Th.). — M. Zach est récemment établi à Vienne. Il a quitté depuis quelques années Pesth où il s'était déjà fait remarquer. L'exposition de M. Zach a mérité tous les suffrages de la commission par la distinction de sa facture et la sonorité des spécimens qu'il a présentés. Une imitation très réussie de Jos. Guarnerius a surtout fixé l'attention du Jury : un vernis chaud de ton et d'une pâte très fine, un son vibrant et égal, un choix de bois hors ligne, telles sont les qualités qui ont valu à M. Zach d'unanimes éloges.

La basse — imitation de Stradivarius — et copie exacte du bel instrument de M. Davidoff, l'éminent professeur du conservatoire de Saint-Pétersbourg, a moins plu ; la sonorité est courte et un peu métallique. Nous ne quitterons pas M. Zach sans dire un mot de la disposition que ce luthier a adoptée pour le tirage des cordes, en les faisant tirer sous le cordier au lieu de les faire passer par-dessus les œillères de la queue. M. Zach croit à une pression plus énergique sur le chevalet. La démonstration qui n'a pas été suivie de contre-épreuve n'a pu être concluante, faite dans cette audition d'ailleurs un peu sommaire.

Nous mentionnerons aussi pour mémoire le singulier quatuor exécuté par M. Zach pour le compte et sur les dessins de feu M. le professeur Liharzick. Ces instruments, dont la construction est basée, suivant l'inventeur, « sur des calculs mathématiques et cabalistiques » (*sic*), n'ont pas tenu les promesses de M. Liharzick. La bizarrerie des formes, les éclisses curvilignes, l'extension du volume, ne produisent qu'une sonorité étrange et vulgaire, qui contraste singulièrement avec celle du quatuor instrumental classique. Il ne faut voir là qu'une fantaisie d'ama-

teur moins raisonnée que le violon trapézoïde de Savart, et qui paraît condamnée à l'oubli.

En résumé, cette exposition nous a laissé les meilleurs souvenirs. M. Zach est un chercheur, et nous lui donnons rendez-vous avec confiance à la prochaine exposition internationale.

MM. Nemessanyi et Schunda. — MM. Nemessanyi et Schünda, de Pesth, ont envoyé d'estimables imitations. Le choix des bois est heureux, et la main-d'œuvre est assez soignée. Le vernis de M. Schünda laisse à désirer. Les *ff* aussi sont trop ouverts. Les chevilles à clef ne feront pas renoncer à l'usage des chevilles ordinaires bien ajustées.

M. Stecher. — Les violons de M. Stecher, de Salzbourg, sont d'une assez bonne sonorité, mais sans charme. Il faut aussi regretter l'épaisseur du vernis.

M. Placht, de Vienne. — M. Placht mérite d'être mis hors de pair, et sa fabrication est meilleure ; c'est là de la bonne lutherie industrielle proprement dite; ses violons à 16 florins la douzaine ne sont pas absolument des instruments de bazar, mais ils ne peuvent lutter avec les violons lorrains établis dans les mêmes conditions de prix.

MM. J. Diener, de Graslitz (Bohême). — Les envois de MM. Jos. Diener sont remarquables par le choix des bois; la sonorité de ces instruments est douce, mais sans grande portée. Il faut regretter la mauvaise qualité du vernis, d'un jaune clair, qui laisse le bois, pour ainsi dire, à découvert.

ALLEMAGNE.

M. Grimm, de Berlin. — L'exposition de M. Grimm, de Berlin, avait été remarquée en 1867; ses beaux bois, maillés un peu trop largement peut-être, étaient aussi de bonne qualité. On reprochait alors à ses instruments une sonorité inégale et la crudité de son vernis rouge. Depuis cette époque, M. Grimm paraît avoir modifié sa facture. Le vernis a

gagné; le dessin des violons et des basses est toujours très ferme et d'après les meilleurs types. Malheureusement, la sonorité est restée rude et peu sympathique.

M. H. Th. Héberlein, de Markneukirchen. — M. Héberlein a présenté des violons et des altos d'un assez beau bois, mais d'un vernis sombre et peu plaisant. La facture est médiocre; les prix sont, il est vrai, très modérés; mais, à ce point de vue particulier, nous essayerons de montrer, lorsque nous nous occuperons des produits similaires de Mirecourt, combien ces instruments restent au-dessous des spécimens envoyés à Vienne par M. Thibouville.

Nous signalerons encore, dans la vitrine de M. Héberlein, un violon à éclisses curvilignes, dit *Violon russe*. La facture en est assez soignée, mais le son manque de distinction et de portée.

M. Heidegger, de Passau (Bavière). — MM. Heidegger, Michel Schuster junior, de Markneukirchen, et Haimburger, de Munich, ont envoyé beaucoup d'instruments inférieurs que leur bon marché ne saurait faire remarquer, tant la main-d'œuvre est défectueuse.

M. Glaesel, de Markneukirchen. — M. Glaesel a présenté un quatuor assez réussi comme facture, et qu'il livre au prix de 750 francs; les bois sont de bonne qualité, et l'alto a été particulièrement distingué par la commission.

M. Kriner, de Stuttgard. — M. Kriner a exposé un violon à cordes métalliques d'une sonorité *sui generis* peu sympathique. C'est là une tentative sans intérêt.

M. Neuner, de Mittenwald. — Les instruments de la grande fabrique de Mittenwald, dirigée par M. Neuner, et qui occupe une grande place dans la lutherie industrielle allemande, n'ont pu être l'objet d'un examen concluant. Le représentant de M. Neuner n'a pu donner à la commission les renseignements qu'elle était en droit de réclamer, principalement la série des prix; nous n'avons pas vu davantage les violons

annoncés à 2 kreutzers pièce. L'exposition de M. Neuner a été ainsi incomplète, et les affirmations du catalogue, sans contrôle possible, ont provoqué les justes observations de la commission.

BELGIQUE.

M. Vuillaume, de Bruxelles. — M. Vuillaume a envoyé à Vienne un double quatuor. L'un des deux violoncelles est une copie fort correcte de l'instrument de F. Servais. Le son est puissant, mais sans rondeur, et le vernis légèrement opaque. Nous reprocherons surtout à M. Vuillaume la pauvreté du fond de l'instrument. Nous nous expliquons difficilement la disette de bois qui l'a réduit à mettre en œuvre une pièce aussi défectueuse.

Le son du violoncelle n° 2 manque de distinction ; mais la facture est des plus soignées. Les violons et les altos, joués avec beaucoup de talent par M. Dönt, ont fait une meilleure impression. Le son de l'alto, grand patron, a été surtout apprécié; le timbre est bien celui de l'instrument; il est franc, libre, et la main-d'œuvre ne laisse rien à désirer.

ITALIE.

Nous passerons sous silence les envois de l'Italie. Ils sont tous d'une déplorable faiblesse. Rien de plus triste que de voir au fond de ces instruments les noms glorieux de Crémone et de Brescia... C'est en présence d'une pareille exhibition qu'on se prend à regretter les rigueurs d'une commission d'examen préalable, qui aurait nécessairement écarté ces tristes spécimens d'un art dégénéré.

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE.

Un luthier américain, M. Gemünder, de New-York, a soumis à la commission un seul violon, qui faisait la meilleure figure dans sa vitrine ; c'est une belle et bonne imitation de Jos. Guarnerius, et qui offre plus d'un rapport dans les procédés d'exécution, surtout pour le vernis, avec le remarquable spécimen (copie du même maître) présenté par M. Zach. Seulement, malgré les affirmations si absolues de M. Ger-

münder, en ce qui concerne la sonorité de cette copie, et tout en reconnaissant les qualités estimables de l'instrument, la commission s'est convaincue qu'il était loin de pouvoir lutter avec le violon présenté par M Zach dans les mêmes conditions d'imitation.

M. Gemünder ne s'était pas fait représenter par un mandataire muni d'instructions suffisantes pour édifier le Jury sur certains procédés de préparations des bois et particuliers, a-t-on dit, à ce facteur : il a été vaguement question d'un procédé de séchage des tables par le borate de soude.

Dans ces conditions, c'est-à-dire sans renseignements précis, 1° sur les matières employées en solution, 2° sur leur mode d'introduction dans les fibres du bois (imbibition ou injection), il nous est impossible de formuler des conclusions pratiques.

Nous croyons toutefois — en nous basant, il est vrai, sur des données théoriques — qu'il y a dans cette voie de sérieux efforts à tenter; nous estimons que les données actuelles de la science permettent d'étudier ce problème dans des conditions de précision presque absolue. Si les recherches sont dirigées avec toute la rigueur d'une expérimentation scientifique, il sera possible de reproduire d'une façon graphique les moindres variations de l'état vibratoire d'une surface sonore; mais ce serait sortir du cadre de cette revue que de chercher à expliquer comment les procédés de Savart ou la méthode de notre savant collègue, M. Lissajous, concernant l'étude optique des intervalles musicaux, pourraient trouver ici des applications; nous n'avons d'ailleurs pour cela ni autorité ni compétence. Disons seulement que les procédés mystérieux de préparation des bois du luthier américain peuvent être le point de départ d'autres recherches. Jusqu'à présent, l'action des sels acides peut être considérée comme de nul effet sur la substance ligneuse ; resterait à étudier au microscope et par transparence les modifications que des injections produiraient sur des tables de sapin méthodiquement disposées, en tenant compte du titre de la solution employée ; mais, encore une fois, ce sont là des recherches purement scientifiques. Nous attendrons que M. Gemünder soit plus explicite : nous livrerons alors ses affirmations à de plus compétents.

FRANCE.

M. Silvestre neveu (Lyon). — M. Silvestre neveu, de Lyon, est le seul luthier français qui, avec M. Thibouville, de Mirecourt, ait répondu

avec empressement à l'appel de la commission de Vienne. M. Silvestre porte un nom bien connu des artistes et des amateurs lyonnais. Ses oncles, Pierre et Hippolyte Silvestre, dignes émules de Lupot et fondateurs de la maison (1829), ont laissé des instruments estimés dont le temps n'a fait que consacrer les qualités distinguées. Honoré lui-même de diverses récompenses aux précédentes expositions, et tout récemment d'une médaille d'argent à l'Exposition de Lyon (1872), M. Silvestre a envoyé à Vienne un quatuor qui a été très apprécié. La qualité du son du violon est tout à fait italienne. L'un de ces instruments, qui fait partie de la collection de M. le comte de Chaponay, amateur émérite de Lyon, avait été joué avant de figurer à l'Exposition ; mais le violon n° 2, qui n'était pas dans les mêmes conditions, est également doué d'un timbre très sympathique. Le violoncelle a paru d'une sonorité plus couverte. L'alto a beaucoup de rondeur et d'égalité. Disons aussi que la coupe, le choix du bois et la transparence du vernis de ces différents spécimens constituent un ensemble de qualités sérieuses et personnelles à M. Silvestre. Ce luthier marche de près sur les traces de M. Vuillaume et de MM. Gand et Bernardel, nos habiles luthiers parisiens.

MM. Thibouville-Lamy (J.) (Paris-Mirecourt). — Nous sommes ici devant la vitrine la plus intéressante, sans contredit, de l'exposition spéciale qui nous intéresse. Déjà, en 1867, M. Thibouville s'était mis hors de pair parmi les luthiers lorrains, tant par l'importance de la fabrication industrielle que par la supériorité de sa main-d'œuvre. Le but de cet honorable exposant est évidemment de produire à bon marché; ce qui ne veut pas dire que M. Thibouville se soit désintéressé des études techniques pour rechercher des succès faciles et lucratifs; il suffit d'étudier son exposition pour être convaincu qu'un esprit mercantile ne domine pas sa fabrication.

Un de nos collègues s'est chargé d'examiner les instruments à vent, en bois et en cuivre, les orgues et l'instrument nouveau dit *Pianista* que M. Thibouville a présenté au Jury. Disons seulement que cet appareil ingénieux, qui s'applique aux claviers ordinaires, paraît destiné à remplacer les pianos dits mécaniques, dont on connaît l'uniformité et la sécheresse de jeu.

Nous n'avons à nous occuper ici que des *instruments à archet* présentés par M. Thibouville. Ceux-ci devaient fixer notre attention au double point de vue de la facture et du prix de revient.

Les violons de prix moyen sont d'une bonne fabrication industrielle.

Ils se distinguent, comme par le passé, par l'élégance de la coupe, les bois et le vernis. Les accessoires, tels que les chevilles, la touche, le chevalet et le cordier, sont aussi très soignés; mais ce que nous avons constaté avec plaisir, ce sont les qualités de sonorité de ces spécimens, et le succès obtenu lorsque nous les avons comparés aux instruments similaires des principales maisons de Markneukirchen. Les violons de l'ancienne école de Paris sauraient encore moins lutter. Bref, ces violons et ces violoncelles sont d'excellents instruments d'orchestre qu'une légère révision, une sorte de mise au point, améliorerait sensiblement. Dans ces conditions, un artiste les jouerait sans hésitation. C'est là précisément la supériorité incontestable des instruments de nos maisons de Mirecourt sur les produits que les fabriques de Graslitz et de Mittenwald livrent aux orchestres allemands, et qu'un remaniement serait impuissant à transformer au même degré, sans parler de leur facture, sorte de marque de fabrique indélébile, qui fera toujours reléguer ces instruments dans les orchestres d'une certaine catégorie.

Il est vrai de dire que les conditions de fabrication de M. Thibouville sont autres que celles des maisons étrangères. Tout diffère : l'outillage, l'emploi des procédés mécaniques, le découpage, le filetage, le vernissage, etc. Nos voisins, cela est visible, se sont attardés dans la pratique des anciennes méthodes.

Le personnel des établissements de M. Thibouville s'élève à plus de 400 ouvriers, tant à Paris-Grenelle qu'à Mirecourt; il faut encore y ajouter des ouvrières vernisseuses.

On sait combien, en présence de la dépréciation du salaire des femmes, l'existence d'un grand nombre d'ouvrières est aujourd'hui précaire. M. Thibouville, en leur donnant accès dans ses ateliers, a fait une œuvre aussi bonne qu'elle est intelligente; car il a ouvert une carrière de plus à l'activité féminine. Les connaissances requises pour le modeste emploi qui leur est confié ne sont pas au-dessus du niveau de l'intelligence de ces jeunes apprenties; il est même permis de croire que beaucoup d'entre elles se montreraient dignes d'un rôle moins limité. A défaut de connaissances techniques, que nous ne regardons pas comme impossibles à acquérir, ne pourrait-on pas compter sur une certaine habileté de main dans une profession qui n'exige qu'une dépense de force presque nulle ?

Voici, à titre de renseignement, le prix de revient du violon de nouvelle fabrication que M. Thibouville peut livrer aujourd'hui *au prix de 5 francs*, d'après le décompte communiqué par lui à la commission :

Bois de fond	0 f.	20 c.
Bois de la table	0	20
Bois du manche	0	05
Façon du manche	0	15
Touche bois blanc noirci	0	20
Façon du fond et de la table	0	15
Découpage à la scie	0	15
Montage sur meule de la table et du fond	1	25
Vernis	1	00
Montage, cordes, chevalet, cordier	0	75
	4	10
6 p. o/o sur frais généraux		25
	4	35
15 p. o/o de bénéfice	0	70
TOTAL	5	05

M. Thibouville nous a annoncé qu'il avait en cours d'exécution un nouvel outil qui lui permettrait de faire les manches par un moyen mécanique.

Le violon de 5 francs a été joué pendant notre séjour à Vienne dans un concert donné chez M. du Sommerard, notre honorable commissaire général, et l'étonnement a été grand lorsque, après avoir applaudi le virtuose qui s'était chargé de faire chanter l'instrument, on a appris qu'on pouvait l'acquérir, séance tenante, aux incroyables conditions de prix dont les exposants étrangers se sont émus.

Il ne faut pas se montrer trop exigeant pour les qualités d'ampleur et de distinction de son que recherche tout instrumentiste ; mais il est incontestable que le violon expertisé sonnait bien, librement, et qu'il a fait illusion à beaucoup d'auditeurs. M. Thibouville ne nous a pas caché qu'il avait choisi entre beaucoup de ses pareils l'instrument soumis à notre appréciation; qu'il l'avait soigneusement pourvu de cordes justes, et qu'il avait ajusté un chevalet choisi; c'était son droit. Le problème d'une création industrielle qui confine à l'art n'en a pas moins été résolu à l'honneur de M. Thibouville. Nos collègues de l'étranger ont d'ailleurs rendu justice à un procédé de fabrication qui rend le violon accessible aux bourses les plus modestes.

Nous aurions encore beaucoup à dire sur Mirecourt et sur les différentes études qu'y poursuit M. Thibouville; mais quelques unes d'entre elles sont trop peu avancées pour être l'objet d'une critique ou d'un

éloge; nous encourageons seulement cet honorable exposant à continuer ses études sur le *chevalet*. Celui qu'il a soumis à la commission, quoique inachevé, offre de l'intérêt et modifie sensiblement le son des instruments aigres et criards.

En résumé, l'exposition de M. Thibouville a été l'objet des suffrages unanimes de la commission. Nous avons regretté qu'une interprétation étroite du règlement ait fait décider que les diplômes d'honneur ne seraient pas demandés pour les exposants du groupe XV.

Pour qui se rappelle les humbles commencements de Mirecourt et les compare aujourd'hui aux progrès réalisés, pour qui surtout pressent l'avenir industriel de la laborieuse cité lorraine et le développement de l'exportation de ses produits, il y a lieu de regretter la modestie des encouragements accordés au représentant le plus autorisé de cette intéressante industrie.

En terminant, nous exprimerons de nouveau le regret de n'avoir pas trouvé à Vienne les envois de nos grandes maisons parisiennes.

A leur défaut, la fabrication de Mirecourt pourra du moins revendiquer l'honneur d'avoir seule accepté le concours et conquis le premier rang parmi les maisons étrangères qui se consacrent à la lutherie industrielle.

J. GALLAY.

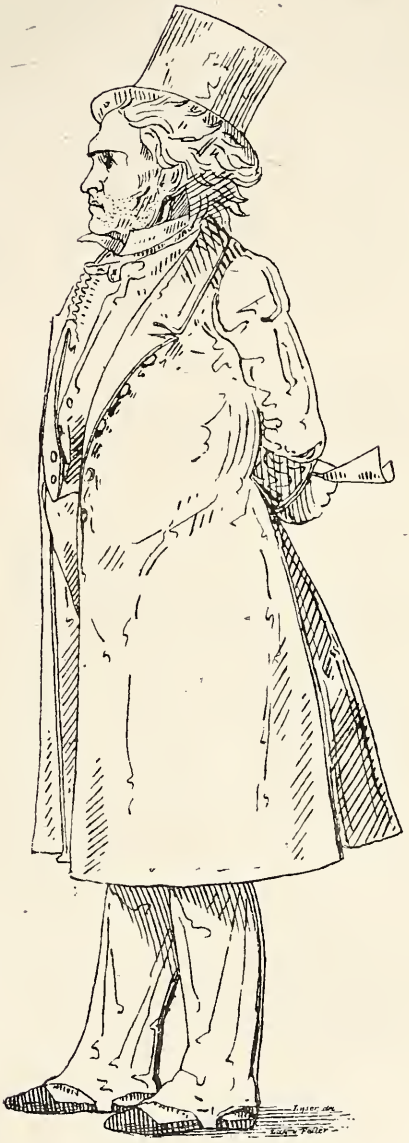
UN PORTRAIT DE BEETHOVEN

Un dilettante allemand, qui disait avoir beaucoup connu Beethoven, vint un jour à Paris, avec un portrait sur toile de l'illustre maître. C'était le seul, disait-il, qui rappelât exactement les traits de Beethoven. On le crut sur parole. Qui pouvait garantir la ressemblance?... Les sociétaires des concerts du Conservatoire décrétèrent que ce portrait serait lithographié, qu'eux seuls en auraient un exemplaire, et qu'ensuite on briserait la pierre. En ce temps-là, les jeunes de l'orchestre ne touchaient que le tiers et même le quart de la somme qui revenait à chacun des sociétaires; — j'étais parmi les jeunes. — Ainsi nous n'avions pas droit au portrait.

Ce Beethoven, avec les yeux au ciel, avec ses cheveux convenablement pommadés et son manteau doublé d'hermine, contrastait singulièrement avec l'idée que nous nous faisions de l'illustre compositeur; nous arrêtions nos yeux sur cette tête dont le regard manquait de profondeur, et nous nous refusions à reconnaître dans ce portrait le créateur d'œuvres si puissantes. Non, cette tête ne pouvait être celle de Beethoven ; — c'était celle d'un Abeilard, affaibli — regrettant... sa patrie.

Quand, après une répétition longue et fatigante pour tous, mais productive seulement pour quelques uns, nous quittions cette glacière, appelée Salle des Menus-Plaisirs (bien menus en effet, les plaisirs !..) et que nous rencontrions le vieux dilettante allemand vissé invariablement à son portrait sous le bras, nous disions entre nous : Allons, voilà encore l'ami... du portrait de Beethoven.

Il arrive souvent que le peintre, ayant à reproduire un grand person-



Ludwig van Beethoven

nage, donne beaucoup plus qu'on lui demande. On ne veut que la vérité; lui, veut frapper l'imagination. J'ai connu Silvio Pellico, et j'affirme qu'il eût été difficile de deviner en lui le patriote martyr et le poète inspiré. Petit, voûté, peut-être même un peu bossu, il ressemblait à un de ces bons Flamands de Téniers, descendu de son tonneau. Il était alors à Turin, bibliothécaire de je ne sais plus quelle maison princière. Vous figurez-vous Silvio Pellico avec des manches de percaline, la plume à l'oreille et le pince-nez entre les yeux? Ce serait pourtant plus vrai que de l'habiller avec une lévite à brandebourgs et des bottes à revers jaunes, comme Laferrière dans ses rôles de séducteur irrésistible. Une tête byronienne, c'est beau ; mais la vérité, c'est plus beau encore.

Nous connaissons un portrait très réaliste de Schubert. Certes, cette grosse tête frisée et ornée de grosses lunettes n'est pas flattée, cela empêche-t-il que Schubert soit le chantre mélodieux de tant d'immortelles œuvres?

Je me trouvais un jour à Turin. Là, devant l'étalage d'un libraire, je remarquai sur le frontispice d'un morceau de musique un portrait de Beethoven. Ce portrait avait cela de curieux que le divin maître était représenté en pied, avec une longue redingote, un pantalon à sous-pieds, comme le Rossini du contrôle de l'Opéra (relégué maintenant aux Italiens), le chapeau sur l'oreille, les cheveux au vent, les mains derrière le dos, et avec des gants. Au-dessous du portrait il y avait un *fac-simile* de sa signature. J'entrai chez le libraire et j'achetai le morceau pour avoir le portrait, comme jadis j'avais acheté la *Pensée de Reissiger* pour avoir le portrait de Weber. J'ouvris la première feuille. Une surprise m'était réservée. C'était le thème que Beethoven a composé et mis en variations dans sa sonate dédiée à Kreutzer; et pour que le vulgaire ne se méprît pas sur la beauté de l'œuvre et sût bien de quoi il était question, après ces mots : *Pensée de Louis Van Beethoven*, l'éditeur avait eu la prudence de faire graver en grosses lettres : *Air du tremolo de Bériot.* On le voit, j'avais fait une bonne affaire. Je ne voulais que le portrait qui accompagne cette notice, et je possède en même temps une curiosité musicale.

P. SELIGMANN.

LES THÉATRES A PARIS

PENDANT LA RÉVOLUTION

Il est une époque de l'histoire des théâtres à Paris, qui, on peut le dire, est presque absolument inconnue, non seulement du public, mais même des chercheurs, des érudits et des curieux : c'est l'époque révolutionnaire. Cette période de l'histoire théâtrale a pourtant une importance réelle, et elle est tout particulièrement intéressante, à beaucoup de points de vue. Elle n'embrasse pas, d'ailleurs, un espace de moins de seize ans et demi, puisqu'elle s'étend à partir du 13 janvier 1791, date du décret par lequel l'Assemblée nationale inaugurait le régime de la liberté la plus complète en ces matières, jusqu'au 8 août 1807. Cette dernière date est celle du décret de Napoléon Ier qui rétablissait les priviléges dramatiques, faisait cesser violemment l'existence d'un grand nombre d'entreprises alors en possession de la faveur publique, en les prévenant *neuf jours* à l'avance, et réduisait à huit, c'est-à-dire aux deux tiers de ceux existant en 1790, le nombre des théâtres destinés à alimenter la curiosité du public parisien.

Ce côté particulier de l'histoire du théâtre nous ayant depuis longtemps attiré, nous nous trouvons, après plus de dix années de recherches actives et difficiles, pourvu d'une formidable collection de notes, d'autant plus précieuses que le sujet n'a jamais été abordé dans son ensemble. Nous voudrions faire connaître ici, à l'aide de ces notes, quelques-uns des nombreux théâtres que le décret de 1791 fit éclore promptement et

successivement à Paris pendant la période que nous venons de déterminer, et pour cela, dans la forme comme dans le fond, nous ne prétendrons pas au titre d'historien, mais à celui de simple chroniqueur. C'est là un chapitre de l'histoire de la Révolution qui n'a jamais été, non-seulement tracé, mais même effleuré, et dont nous demandons modestement à poser les bases. A défaut d'autre intérêt, il présenterait au moins celui de la curiosité ; nous osons affirmer que cet attrait n'est pas le seul, et que sa connaissance ne sera pas sans quelque utilité.

Dès les premiers jours de la Révolution, la question si importante de la liberté des théâtres s'imposait à tous les esprits ; chacun comprenait la nécessité d'une réforme sous ce rapport, et, le 24 août 1790, une pétition était présentée à l'Assemblée nationale, demandant : — 1° l'abolition des priviléges de spectacle ; — 2° la jouissance pour tous les théâtres, indistinctement, des ouvrages des auteurs anciens ; — 3° la faculté pour tout particulier, possédant un théâtre ou le faisant construire, d'y faire jouer la comédie ; — 4° enfin, le droit, pour les auteurs vivants, de statuer eux-mêmes sur la valeur de leurs ouvrages, de gré à gré avec les directeurs, ceux-ci ne pouvant en aucun cas les faire représenter sans le consentement des premiers. Cette pétition, rédigée et présentée par La Harpe, avait été signée par lui, ainsi que par Chamfort, Sedaine, Mercier, Fenouillot de Falbaire, Ducis, Leblanc, Palissot, Bret, Marie-Joseph Chénier, Cailhava, Fabre d'Eglantine, Lemierre, Collot d'Herbois, Fallet, Laujon, Dudoyer, Beaumarchais, Forgeot, Sauvigny, Gudin, Maisonneuve, Blin de Sainmore, Murville et Cubières-Palmezeaux.

Dès le 15 novembre suivant, l'Assemblée s'occupait de cette pétition et son comité de constitution, dans une décision prise par lui et signée par Chapelier, Rabaud et Target, déclarait que « le principe général est que tout homme peut établir un spectacle, et que la police en a la surveillance ». Le 13 janvier, en séance, la question fut mise à l'ordre du jour, et une longue discussion s'établit, à laquelle prirent part, outre Chapelier, deux hommes qu'on ne s'attendrait pas sans doute à trouver en cette affaire : l'abbé Maury et Robespierre lui-même. A la suite de cette discussion, l'Assemblée rendit un décret qui fut signé par le roi le 19 du même mois, et dont voici la teneur :

Article Ier. Tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux. — *Article* II. Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété

publique, et peuvent, nonobstant tous anciens priviléges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement. — *Article* III. Les ouvrages des auteurs vivans ne pouront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs. — *Article* IV. La disposition de l'article III s'applique aux ouvrages déjà représentés, quels que soient les anciens réglemens; néanmoins, les actes qui auraient été passés entre des comédiens et des auteurs vivans, ou des auteurs morts depuis moins de cinq ans, seront exécutés. — *Article* V. Les héritiers ou les cessionnaires des auteurs seront propriétaires de leurs ouvrages, durant l'espace de cinq années après la mort de l'auteur. — *Article* VI. Les entrepreneurs, ou les membres des différens théâtres, seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités; ils ne recevront des ordres que des officiers municipaux, qui ne pourront pas arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens, et qui ne pourront rien enjoindre aux comédiens que conformément aux lois et aux règlemens de police, règlemens sur lesquels le comité de constitution dressera incessamment un projet d'instruction. Provisoirement, les anciens réglemens seront exécutés. — *Article* VII. Il n'y aura au spectacle qu'une garde extérieure, dont les troupes de ligne ne seront point chargées, si ce n'est dans le cas où les officiers municipaux leur en feraient la réquisition formelle. Il y aura toujours un ou plusieurs officiers civils dans l'intérieur des salles, et la garde n'y pénétrera que dans le cas où la sûreté publique serait compromise, et sur la réquisition expresse de l'officier, lequel se conformera aux lois et aux règlemens de police. Tout citoyen sera tenu d'obéir provisoirement à l'officier civil.

« Mandons et ordonnons à tous les tribunaux, corps administratifs et municipalités, que les présentes ils fassent transcrire sur leurs registres, lire, publier et afficher dans leurs ressorts et départemens respectifs, et exécuter comme Loi du Royaume. En foi de quoi Nous avons signé et fait contresigner ces dites présentes, auxquelles Nous avons fait apposer le sceau de l'État. — A Paris, le dix-neuvième jour du mois de janvier, l'an de grâce mil sept cent quatre-vingt-onze, et de notre règne le dix-septième.

« Louis,
« *M. L. F. Duport.* »

On voit que d'un seul coup ce bref décret réglait toute la matière, non seulement en instituant sur les bases les plus larges la liberté théâtrale, mais encore en établissant pour l'avenir les rapports entre auteurs et entrepreneurs, et en disposant la police ordinaire des salles de spectacle. Lorsqu'il fut rendu, les théâtres existant à Paris étaient au nombre de douze, savoir :

Opéra;
Comédie-Française (Théâtre de la Nation);
Comédie-Italienne, ou Théâtre Favart (Opéra-Comique national);

Théâtre de Monsieur (Feydeau);
Théâtre des Beaujolais;
Théâtre Montansier;
Théâtre-Français comique et lyrique;
Variétés (ex-Variétés-Amusantes);
Ambigu-Comique;
Théâtre de Nicolet (Grands-Danseurs du roi);
Théâtre des Associés;
Théâtre du Délassement-Comique.

Le nouvel ordre de choses fit pousser les spectacles, on peut le dire, comme des champignons, si bien que dans le cours de cette même année 1791, on en compta jusqu'à trente-cinq! Cette progression inouïe fit dire à un auteur dramatique, qui n'avait point signé la pétition La Harpe, le Cousin-Jacques, de joyeuse mémoire, que, pour peu que cela continuât, on aurait bientôt un théâtre par rue, un acteur par maison, un musicien par cave et un auteur par grenier.

Voici les noms des vingt-trois théâtres nouveaux qui s'étaient venus joindre si rapidement à ceux établis sous l'ancien régime :

Théâtre Louvois;
Théâtre du Marais;
Théâtre de Molière;
Élèves de Thalie;
Théâtre des Neuf-Millions (c'est le nom original que devait porter celui que la Montansier faisait bâtir rue de la Loi, et qu'elle prétendait diriger en même temps que celui qu'elle administrait déjà au Palais-Royal);
Théâtre d'Emulation;
Les Petits Comédiens français;
Théâtre de la Concorde;
Théâtre des Muses;
Lycée dramatique;
Théâtre du Mont-Parnasse;
Théâtre du Vaudeville;
Wauxhall d'été;
Théâtre d'Henri IV (alors en construction, qui prit le titre de Théâtre de la Cité);
Variétés Lyriques;
Théâtre du café Yon;

Théâtre de la Liberté ;
Nouvelles Variétés;
Théâtre du Cirque;
Théâtre du sieur Moreau;
Théâtre de Thalie;
Théâtres (deux) de la place Louis XV.

Trente-cinq théâtres, parmi lesquels dix au moins avaient une importance considérable, trente-cinq théâtres pour une ville dont la population atteignait à peine alors le chiffre de 600,000 habitants, c'était beaucoup assurément. Plus de la moitié de ces établissements, dirigés par des hommes absolument étrangers à l'art dramatique, possédant des troupes et un répertoire impossibles, étaient dans un piteux état. C'était ce mauvais sort de quelques entreprises placées sous la main de spéculateurs inintelligents, qui faisait dire à un écrivain du temps, annonçant l'ouverture prochaine d'un nouveau spectacle : « Encore un théâtre, rue Aumaire. C'est la rue des cordonniers et des savetiers; les directeurs traînent déjà la savate. »

Chaque mois, en effet, en voyait éclore de nouveaux. On eut ainsi, successivement, le théâtre de la Cité, le théâtre du Lycée des Arts, le théâtre Louvois, le théâtre des Amis de la Patrie, le théâtre des Sans-Culottes, le théâtre de la Montagne, les Jeunes-Artistes, les Jeunes-Élèves, les Jeunes-Comédiens, le théâtre des Victoires-Nationales, le théâtre Mythologique, le théâtre Mozart, le théâtre des Troubadours, les Nouveaux-Troubadours, le théâtre Sans-Prétention, le théâtre Mareux, le théâtre des Amis des Arts, le théâtre Doyen, le théâtre du Boudoir des Muses (!), le Petit-Vaudeville, le théâtre d'Émulation, le théâtre de la Société Olympique, le théâtre de l'Estrapade, les Veillées de Momus (!!), le théâtre de la rue du Renard-Saint-Méry, et beaucoup d'autres encore.

Mais, comme on le pense bien, tout cela ne vivait pas simultanément, et il n'y eut jamais, ainsi qu'on l'a dit, cinquante et quelques théâtres ouverts à la fois dans Paris. Quelques uns ont joui d'une vie glorieuse, sinon toujours prospère; d'autres — et c'est le plus grand nombre — n'eurent, au contraire, qu'une existence précaire et bornée. Ceux-ci ouvraient leurs portes au public, mais pour les fermer presque aussitôt; une nouvelle administration surgissait alors qui leur rendait la vie pour quelques instants, changeant l'enseigne et variant peu la marchandise, et bientôt, après une nouvelle catastrophe, un troisième entrepreneur se présentait qui donnait un troisième titre à l'établissement. C'est ainsi

que, malgré les noms de soixante-dix théâtres environ qui sont venus jusqu'à nous, il n'en a guère été construit plus de quarante dans cette époque de remue-ménage universel. Mais ces théâtres changeaient à tout instant de nom, de directeur et de personnel, et la confusion inévitable qui résulte de ces changements incessants fait que l'histoire théâtrale de ce temps est aujourd'hui, après soixante-dix ou quatre-vingts ans, extrêmement difficile à établir.

Nous tâcherons de nous reconnaître dans ce chaos, et de faire tenir le fil au lecteur afin que, nous suivant docilement, il ne puisse s'égarer.

I

THÉATRE MOLIÈRE

De tous les établissements dramatiques que le décret du 13 janvier 1791 fit surgir à Paris, l'un des premiers fut le théâtre Molière, dont l'inauguration eut lieu le 11 juin suivant, juste cinq mois après la promulgation de ce décret. Le fondateur de ce théâtre était un homme actif, étrange, hardi, intelligent, et particulièrement expert en ces matières, ayant été comédien et entrepreneur de spectacles à Paris, en province et à l'étranger. Ce personnage, qui était arrière-petit-fils du poète comique Boursault, était connu sous le nom de Boursault-Malherbe, et, comme Collot d'Herbois, qui avait été aussi comédien, il devait être appelé à jouer un rôle politique dans les sombres événements qui se préparaient ; mais un rôle plus modeste et surtout moins sanglant que celui de Collot.

Jean-François Boursault était né à Paris en 1762. « Mon père, a-t-il dit lui-même (1), petit-fils de Boursault le poète, était négociant rue Saint-Antoine, et, par sa réputation, rangé dans la classe des notables de la ville de Paris. Il me destinait au barreau, et fit soigner mes études ; mais l'amour des lettres m'entraîna dans la carrière du théâtre, où je pris le nom de Malherbe. Ma conduite, un talent assez remarquable, quelques ouvrages dramatiques me firent rechercher dans les premières villes de France. J'ai passé dix-huit ans de ma jeunesse tant à Lille, Liége, Amiens, Marseille, Toulouse, Grenoble, Bordeaux, Lyon et Rouen, qu'à Paris, où je fus mandé lors de la mort de Lekain et de Bellecour.

(1) Dans une brochure en réponse à des calomniateurs politiques : « *Notice sur la vie publique et privée de Boursault-Malherbe,* en réponse à quelques pamphlets.» — Paris, impr. Lebègue, 1819, in-8.

Dans toutes ces villes, mes mœurs furent celles que, depuis Molière, Lanoue, Dufresny, nombre d'auteurs et d'acteurs à talent ont honorées et honorent encore tous les jours. » Ce langage n'est peut-être pas très modeste, mais c'est celui d'un honnête homme, fort de sa conscience (1).

Boursault, en effet, après avoir obtenu en province de grands succès dans les premiers rôles tragiques, avait été appelé à la Comédie-Française à la mort de Lekain ; mais comme Larive venait de débuter et de réussir dans l'emploi tragique, il dut se borner à l'emploi comique, et débuta d'une façon très heureuse, le 5 décembre 1778, dans les deux rôles d'Ariste du *Philosophe marié* et du chevalier d'Étieulette dans *la Gageure imprévue*. Malgré son succès, il ne tarda pas à retourner en province, devint actionnaire et administrateur du Grand-Théâtre de Marseille, puis bientôt alla établir un théâtre français à Palerme, sous les auspices du prince Caraccioli.

Lorsque la Révolution éclata en France, il revint à Paris, adopta les idées nouvelles avec une grande chaleur et les propagea par tous les moyens en son pouvoir, même, nous le verrons plus loin, à l'aide du théâtre qu'il fonda en 1791. Il ne conserva pas longtemps, d'ailleurs, la direction de ce théâtre. S'étant rendu en province, en 1792, pour y recevoir le dernier soupir de son père, il revint bientôt à Paris, où les événements du 10 août amenèrent la fermeture momentanée du Théâtre Molière. Comme les affaires politiques le préoccupaient et qu'il venait d'être nommé électeur, il abandonna sa direction, alla siéger, au bout de quelques mois, à la Convention, puis partit en province pour diverses missions.

(1) Sous la Restauration, alors qu'il occupait une situation industrielle importante, et qu'il avait acquis une grande fortune, Boursault fut en butte à diverses accusations. On affirma d'abord qu'à la Convention, dont il avait été membre, il avait voté la mort de Louis XVI, ce qui était matériellement faux, puisque, nommé d'abord électeur de Paris pour la section des Lombards, puis premier député suppléant, il n'avait commencé à siéger qu'après le procès et la mort du roi; le calomniateur, Barruel-Beauvert, attaqué par lui, dut se rétracter. On l'accusa ensuite de concussion et de dilapidation des deniers publics dans les diverses missions politiques, militaires ou administratives dont il avait été chargé pendant la Révolution, dans les départements de la Loire-Inférieure, de la Sarthe, de l'Ile-et-Vilaine, des Côtes-du-Nord, du Morbihan, de la Mayenne, et dans le Comtat-Venaissin; Boursault répondit, dans la brochure dont nous venons d'extraire un fragment, accumula les preuves, les témoignages, fit appel à tous ceux qui l'avaient connu à cette époque, et réduisit ses diffamateurs au silence. L'auteur de l'article sur Boursault-Malherbe, inséré dans la *Biographie Michaud*, n'a certainement pas eu connaissance de cet écrit concluant, autrement il n'aurait pas écrit qu' « au milieu de ses nombreuses contradictions, il est bien difficile d'apprécier d'une manière équitable la vie politique d'un des hommes, sinon les plus sincères et les plus utiles de cette époque, au moins le plus actif dans une sphère inférieure. »

En 1806, nous le retrouvons à la tête de son théâtre, agonisant, après une foule de vicissitudes, dans des mains incapables. Grâce à son habileté, l'entreprise est assez rapidement remise à flot, lorsque le décret impérial de 1807 vient la condamner à mort. « Réduit à se créer un autre genre d'industrie, dit alors un biographe, Boursault sollicita et obtint à ferme le nettoyage de la ville de Paris, et, quelque temps après, les maisons de jeu. Il gagna dans les boues et dans les tripots une fortune immense ; mais, comme pour s'en faire pardonner l'origine, l'or que lui versaient le creps et la roulette était employé en achats de vieux tableaux, et il semblait vouloir purifier une fortune venant des immondices en l'employant à réunir les plantes les plus rares des deux hémisphères dans les serres admirables de sa villa de la rue Blanche. Riche à millions, entouré des merveilles de l'art et de la nature, Boursault, presque septuagénaire, sentit encore se réveiller dans son cœur sa première, sa plus forte passion : celle du théâtre. En 1830, il acheta trois millions la salle Ventadour, qui en avait coûté sept à la liste civile : il gagna 1,500,000 mille francs à cette première opération; il est vrai qu'il reperdit ce bénéfice et une forte somme en sus dans la direction de l'Opéra-Comique, qu'il garda pendant l'année 1830. Doué d'un coup d'œil sûr, il comprit sa faute, et songea à trancher dans le vif pour se tirer d'affaire et se soustraire à une ruine complète. Boursault assembla un matin dans le foyer tous les artistes et tous les employés du théâtre; il les reçut assis devant une table chargée de piles de pièces d'or et de billets de banque. On eût dit que, se souvenant de ses anciennes fonctions, il avait invité toute sa troupe à une partie de *trente et quarante*. Quand chacun eut pris place, le directeur se leva et dit : — « Mesdames et messieurs, j'ai signé avec vous tous des traités de longue durée ; vous pouvez m'obliger à continuer l'exploitation de mon privilége ; je m'y ruinerai, et mon inévitable désastre vous coûtera quelque chose. Si, au contraire, vous voulez bien me permettre de me retirer et de rompre immédiatement vos traités, je vous paie sur l'heure, à titre d'indemnité, une année de vos appointements. » Les artistes étaient éblouis et fascinés par la vue du trésor étalé devant eux ; ils acceptèrent tous la proposition et furent payés comptant. Cela coûta plusieurs centaines de mille francs à Boursault; mais, au prix de ce sacrifice, sa fortune, qui était immense, fut sauvée. Après ce coup de maître, il vendit sa galerie, il démolit ses serres, les plus riches et les plus soignées qui fussent à Paris, et peut-être en Europe, et il fit percer sur son beau parc la rue qui porte son nom. Tour à tour comédien, législateur, fournisseur, écrivain, directeur de théâtres, directeur des jeux, Boursault, qui avait conservé une grande

verdeur d'esprit et de corps, malgré une vie pleine de vicissitudes, mourut à Paris, âgé de quatre-vingts ans, 1842. Il laissa en mourant une fortune de près de trois millions (1). »

Nous avons fait connaître ce qu'était Boursault-Malherbe; nous allons maintenant retracer l'histore du théâtre fondé par lui.

ARTHUR POUGIN.

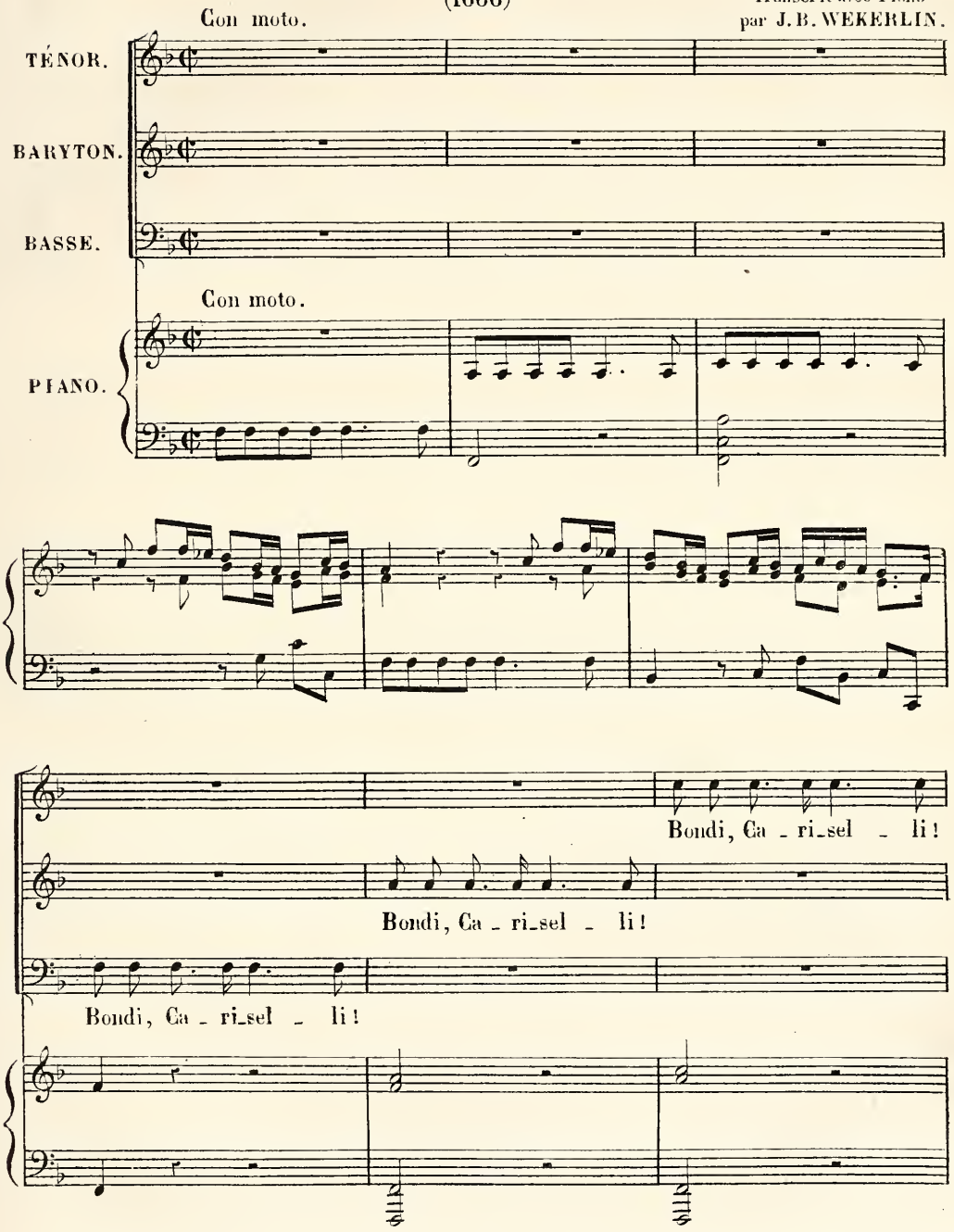
(La suite prochainement.)

(1) Nous avons vu, d'après la brochure de Boursault lui-même, citée plus haut, qu'il était né en 1752. Il était donc âgé, lorsqu'il mourut, non de quatre-vingts, mais de quatre-vingt-dix ans.

TRIO ITALIEN BURLESQUE

Composé par le Sieur CAMBERT, Maistre de la musique
de la feüe Reyne Mère, pour
LE JALOUX INVISIBLE, Comédie de Brécourt.
(1666)

Transcrit avec Piano
par J. B. WEKERLIN.



Bon - di, Ca - ri - - sel - - - li!

Bon - - - di, — Ca - ri - sel - - - li!

Bon - - - di, — Ca - - ri - sel - - - li!

Sa - ni - ta, sa - ni -

Sa - ni - ta, sa - ni - ta,

Sa - ni - ta, sa - ni - ta,

f

- ta, sa - ni - ta, sa - ni - ta. —

f

sa - ni - ta, sa - ni - ta. — Al - le -

f

sa - ni - ta, sa - ni - ta. — Al - le - grez - za,

f

Al - le - grez - za, al - le - grez - - - -

- grez - za, al - le - grez - za, al - le - grez - - - -

al - le - grez - za, al - le - grez - za, al - le - grez - -

- za. Quan - to vi - vra, quan - to

- za. Quan - to vi - vra,

- za. Quan - to vi - vra, quan - to vi - vra,

vi - vra ques - to gui - don in sa - ni - ta,

quan - to vi - vra ques - to gui - don in sa - ni - ta,

quan - to vi - vra ques - to gui - don in sa - ni - ta,

ques_to gui_don, ques_to gui_don, ques_to gui_don in

ques_to gui_don, ques_to gui_don, ques_to gui_don in

ques_to gui_don, ques_to gui_don, ques_to gui_don in

sa_ni_ta, ques_to guidon in sa_ni_ta.

sa_ni_ta, ques_to guidon in sa_ni_ta.

sa_ni_ta, ques_to guidon in sa_ni_ta.

Dal_la ba_ret_ta Dal_la ba_ret_ta O_gni co_sa as_

Dal_la ba_ret_ta Dal_la ba_ret_ta O_gni co_sa as_

Dal_la ba_ret_ta Dal_la ba_ret_ta O_gni co_sa as_

-pet - ta, Dal - la ba - ret - ta O - gni co - sa as - pet - ta

-pet - ta, Dal - la ba - ret - ta O - gni co - sa as - pet - ta

-pet - ta, Dal - la ba - ret - ta O - gni co - sa as - pet - ta

Dal - la ba - ret - - ta.

Dal - la ba - ret - - ta. Ho, ho, ho, ho,

Dal - la ba - ret - - ta. Ho, ho, ho, ho, ho,

Ho, ho, ho, ho, ho, ho. Il gran - de bec - co cor - nu - -

ho, ho. Il gran - de bec - co cor - nu - -

ho. Il gran - de bec - co cor - nu - -

-to, Il gran - de bec - co cor - nu - - to,

-to, Il gran - de bec - co cor - nu - - to,

-to, Il gran - de bec - co cor - nu - - to,

Il gran - de bec - co cor - - nu - - - to.

Il gran - de bec - co cor - - nu - - - to.

Il gran - de bec - - co cor - nu - - - to.

Tic tac, tic tac, tic tac, tic tac, tic tac, tic

Tic tac, tic tac, tic tac, tic tac, tic tac, tic

Tic tac, tic tac, tic tac, tic tac, tic tac, tic

tac, tic tac, tic tac, tic tac, tic tac.

tac, tic tac, tic tac, tic tac, tic tac.

tac, tic tac, tic tac, tic tac, tic tac.

Ba ba ba ba ba ba ba ba tu, ba ba ba ba ba ba ba ba,

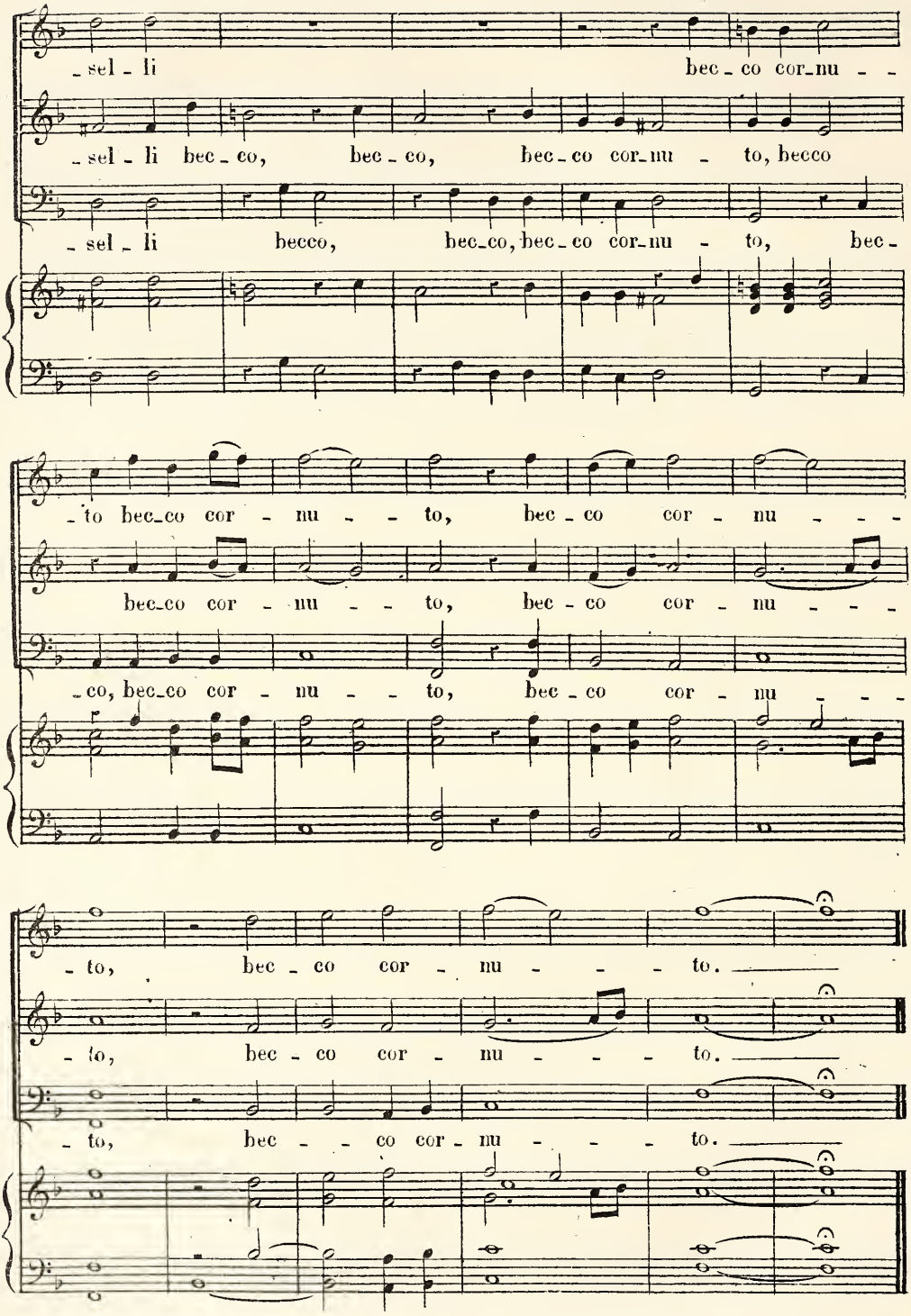
Ba ba ba ba ba ba ba ba tu, ba ba ba ba ba ba ba ba,

Ba ba ba ba ba ba ba ba tu, ba ba ba ba ba ba ba ba,

tu tu, ba ba ba ba, tu ba tu, Ca-ri - sel - li, Ca-ri -

tu tu, ba ba ba ba, tu ba tu, Ca-ri - sel - li, Ca-ri -

tu tu, ba ba ba ba, tu ba tu, Ca-ri - sel - li, Ca-ri -



J. PERRIN. Graveur.

LE

TRIO BURLESQUE DE CAMBERT

Les œuvres de Cambert sont fort rares : nous avons donc saisi avec empressement l'occasion qui nous était offerte par M. Heulhard de reproduire ce trio comique, d'après l'édition du *Jaloux invisible*, de Brécourt (1666). Cette édition princeps renferme le trio de Cariselli noté pour les trois voix avec l'indication *musique de Cambert*.

Lully prenait son bien et même celui des autres partout où il y avait quelque chose à sa convenance ; nous trouvons en effet ce trio de Cambert dans la cinquième entrée des *Fragments de Lully*. Ce ballet fut représenté le 10 septembre 1702. Lully ou son arrangeur, car en 1702 Lully était mort, fait précéder le trio de Cambert par un récitatif dans lequel Cariselli joue à peu près le rôle d'un idiot :

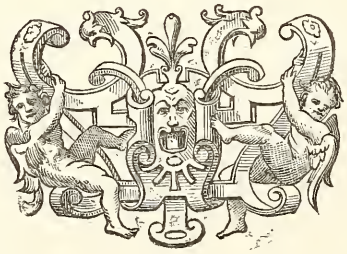
Perchè crudo amore
Con tanto rigore
Hai ferito il co co co core
Del povero Cariselli?

Après ce récitatif vient le trio de *Bon di Cariselli*, tel que Cambert l'a écrit, à l'exception d'un nouveau récitatif de Cariselli qui ne se trouve pas dans le trio de Cambert, par la simple raison que les paroles n'auraient eu aucun sens dans la pièce de Brécourt. Cariselli continue donc : *La Bella ch' adoro mi trova un poco bruto*, etc. Puis entrent trois Pantalons et deux Scaramouches portant la barette (cette entrée est jouée par

les violons). Les Pantalons chantent *dalla baretta ogni cosa espetta*, etc., ainsi que cela se trouve dans le trio de Cambert. Viennent *Safrina et Casini* qui ont une scène d'amour, différents pas et enfin une danse des Scaramouches. La strette d'*Il grande fecco cornuto* ne se trouve que dans la pièce de Brécourt. Ce trio de Cambert paraît avoir été très populaire et très goûté, car sous la forme de cet arrangement, tel qu'on le trouve dans les *Fragments de Lully*, il reparaît à la suite de *Fêtes de Thalie* par Mouret, puis avec *le Ballet de la Grotte de Versailles*, avec *la Princesse d'Élide*, avec *Alceste*, avec *Pourceaugnac*, avec *les Amours de Mars et de Vénus*, etc. Il paraît qu'il n'y avait pas de fête complète sans le trio de Cambert. L'astucieux Italien, après avoir volé à Cambert son privilége de l'Opéra, lui volait encore sa musique. D'après le catalogue des *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques* (de La Vallière, 1760), les paroles de l'arrangement des *Fragments de Lully* sont de Danchet, et les arrangements de la musique par Campra.

Dans le *Dictionnaire des Théâtres*, par Léris, 1763, on trouve encore ce renseignement au *Ballet des Fragments de Lully* : « Ces entrées sont suivies du Divertissement comique de *Cariselli*, qui avait paru anciennement à la cour et qu'on a revu plusieurs fois depuis. »

J.-B. WEKERLIN.



REVUE DES CONCERTS

Concerts Populaires : *Concerto* pour violon, de M. Max Bruch, exécuté par M. Mauhin. *Concerto* pour piano, de Rubinstein (op. 70), exécuté par M. Diémer, — Concert du Chatelet. — Cirque Fernando.

ONCERTS POPULAIRES. — Les programmes de cette dernière quinzaine ne fournissent guère matière à de longs développements, et je me bornerai, pour cette fois, à la stricte énumération des œuvres exécutées.

Symphonie *pastorale* et symphonie en *ut majeur* de Beethoven. *Allegretto* de la symphonie-cantate de Mendelssohn, fragment d'une œuvre importante, qu'on a le grand tort de ne jamais exécuter intégralement en France. *Le Songe d'une Nuit d'Été.* Ouverture de *Don Juan* et fragments du quintette en *la* de Mozart. Au *Larghetto* de ce quintette qu'on a l'habitude d'isoler et d'exécuter seul dans les concerts à orchestre, M. Pasdeloup a jugé à propos, depuis l'année dernière, d'ajouter le *Menuet* et l'*Allegretto con variazioni;* j'ai déjà eu l'occasion d'expliquer tout au long pourquoi cette addition me semblait regrettable, je n'y reviendrai pas. *Rêverie* de Schumann et *Entr'acte* de Taubert, deux charmants tableaux de chevalet qui se perdent un peu au milieu des toiles grandioses de ce musée de l'art classique. *Concerto* pour violon de M. Max Bruch, exécuté pour la première fois en France au Concert National en 1873. C'est une œuvre d'un style ferme, net et très clair, qui mérite de prendre rang au nombre des œuvres classiques du violon. M. Mauhin l'a rendue avec un talent honnête et consciencieux; son jeu est correct, mais mou, les attaques sont parfois mal assurées, le son manque d'ampleur et l'exécution générale gagnerait beaucoup à être relevée par un peu plus de verve et de maestria. 4e *Concerto* pour piano (op. 70) de Rubinstein, exécuté

par M. Diémer, œuvre remarquable, très mélodique et d'un style très soutenu; un peu terne de coloris. M. Diémer l'exécute avec cette délicatesse de touche, cette pureté de mécanisme et ce jeu facile, délicat et brillant tout à la fois qui caractérisent son talent. Ces qualités suffisent à bien rendre les deux premiers morceaux; il faudrait pour donner au *finale* toute sa valeur, la vigueur et la bravoure de M. Rubinstein lui-même.

H. Marcello.

CONCERT DU CHATELET. — Après six mois de repos et de silence, le Théâtre du Châtelet vient de rouvrir ses portes au public avide de se nourrir à nouveau des belles mélodies, des riches effets d'instrumentation des grands maîtres, et de l'excellente exécution qu'il est certain de rencontrer chez les artistes de M. Colonne. Le premier concert, par un sentiment de délicatesse de la part de son éminent chef d'orchestre, a été consacré à la mémoire du jeune et brillant compositeur, enlevé soudainement, comme par un coup de foudre, à l'art qu'il honorait et qui le pleure comme un de ses plus dignes représentants. Un *lamento*, morceau symphonique dû à la plume de M. Massenet, une poésie de M. Gallet, récitée par madame Galli-Marié, et une audition de *Patrie*, l'une des meilleures productions de Bizet, tel a été l'hommage offert à la mémoire de l'artiste regretté. Le *lamento*, dont tout le commencement est supérieurement développé, se termine par une magnifique entrée des instruments de cuivre, qui apparait comme un chant de triomphe. Madame Galli-Marié a su communiquer à tout l'auditoire l'émotion qui la dominait, et l'aimable cantatrice a éte rappelée. Le 4e concerto pour piano, de M. Saint-Saëns, renferme de grandes beautés, surtout dans l'introduction, l'andante et le scherzo. L'intermède et le finale ont moins rencontré de sympathies dans le public, mais on ne saurait toutefois nier l'art avec lequel le piano se marie avec l'orchestre dans cette remarquable composition.

Le concert du 7 novembre a donné pour nouveauté une *Pastorale* de M. P. Lacombe. Cet artiste, adepte fervent du genre classique, à ce qu'il semble, a rencontré une très heureuse phrase musicale qu'il a bien développée et que le public a parfaitement accueillie, en applaudissant vivement la *Pastorale*. Quant au concerto de violon de Max Bruch, c'est à M. Sarasate que revient tout l'honneur de son succès; il a paru long, hérissé de difficultés, et n'offre rien de bien saillant. L'air de ballet, des *Scènes pittoresques* de M. Massenet, a réussi comme toujours et a été répété à la grande satisfaction de l'auditoire.

CIRQUE-FERNANDO. — L'Ouverture de *Roméo et Juliette*, de Steibelt, avec la qualification sur le programme d'*ancien style*, a commencé le cinquième concert. J'avoue que le style de cette ouverture ne m'a pas paru plus

ancien que celui de toutes les symphonies de Mozart et de Haydn, dont elle est le reflet. Il s'y trouve un andante large et d'un beau caractère, un allegro vigoureux, et le motif principal a du charme. L'instrumentation est bonne; mais il lui manque la vie dramatique et cette chaleur communicative qui se rencontre dans les ouvertures de *la Flûte enchantée*, de *la Chasse du jeune Henri*, de *la Vestale*, parmi celles de l'ancien répertoire, et dans celles du *Freischutz*, de *Zampa* et de *Guillaume Tell*, dans le répertoire moderne. La Bourrée de Bach, instrumentée par M. Gevaërt, a produit peu d'effet. La seconde audition de la symphonie inédite et anonyme en *ut* a confirmé le succès qu'elle avait obtenu à la première.

Le sixième concert a été remarquable de tout point. Je laisse de côté la longue et confuse ouverture de *Fier-à-bras*, de Schubert, et même la symphonie en *ut* de Haydn, dite *l'Ours*, dans laquelle rien à mon avis ne révèle le grand compositeur, sauf le menuet, qui est d'une fraîcheur et d'une grâce indicibles. La *Marche des Ménétriers de la Cour*, de M. Reber, est un morceau caractéristique, qui a reçu un fort bon accueil. Mais les trois perles du Concert ont été la Marche en *ré*, de Mendelssohn, l'air des *Noces de Figaro*, chanté par mademoiselle Belgirard, avec une voix large, puissante, une pureté de son irréprochable et un excellent accent dramatique qui lui ont valu trois rappels, et l'Ouverture de *la Chasse du jeune Henri*. Cette marche de Mendelssohn, qui date de 1841, et que la Société des Concerts du Conservatoire semble ignorer, puisqu'elle ne la fait jamais entendre, est une page splendide. Le solo de trombone basse, à coulisses, exécuté par M. Venon, a excité un véritable enthousiasme, et la marche a été bissée à l'unanimité. Le public s'est retiré en applaudissant à outrance la célèbre ouverture de Méhul.

Henry Cohen.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Bouffes-Parisiens : *La Créole*, opérette en trois actes, paroles de M. Albert Millaud, musique de M. Jacques Offenbach. — Folies-Dramatiques : *Le Pompon*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Chivot et Duru, musique de M. Ch. Lecocq.

Français, mes frères, qui vous êtes surnommés vous-mêmes, par la voix d'un des vôtres, le peuple le plus spirituel de la terre — et il y avait là-dedans tout à la fois un peu de vérité et un peu de vanité — croyez que dans un demi-siècle vos descendants auront le droit de dire qu'une fois au moins vous en avez été le plus inepte et le plus bête. Quand ceux-ci se souviendront que pendant vingt ans votre théâtre n'aura vécu que de cette chose idiote, odieuse et malsaine qui s'appelle l'opérette, que pendant vingt ans vous aurez été en proie à cette littérature lubrique et dévergondée, que pendant vingt ans vous aurez fait votre fétiche d'un joueur de guimbarde qui aura passé sur le corps de tous les vrais musiciens, qui aura accaparé tous les théâtres, depuis les plus infimes jusqu'aux plus relevés, et qui aura personnifié chez vous cet art chaste et pur de la musique. — Français, mes frères, croyez-le bien, vos descendants concevront de vous une bien fâcheuse opinion.

L'opérette se meurt, dit-on, l'opérette est morte. Hélas! l'opérette n'est pas morte encore, malheureusement. Je crois bien que sa santé court de grands risques, à la vérité, mais son râle se prolonge plus que de raison, et elle nous invite encore trop fréquemment à assister aux scènes de sa triviale agonie. Je sais bien que *Madame l'Archiduc* n'a pas fait florès, je sais bien que *la Boulangère a des écus* ne fera pas

fortune, je sais bien que l'existence de *la Créole* ne sera pas de longue durée, mais tout cela néanmoins prolonge notre supplice, et il serait grand temps que cette mascarade sans goût, sans esprit et sans valeur se décidât enfin à cacher ses oripeaux, et à rentrer dans le grabat d'où elle n'aurait jamais dû sortir.

Pour en venir directement à *la Créole*, on se rappelle sans doute que le premier fruit de la collaboration de MM. Albert Millaud et Jacques Offenbach, produit sous le titre de *Madame l'Archiduc,* n'avait été que médiocrement heureux. Malgré les lazzis fanés du « poète », malgré les enchantements de la lyre du musicien, malgré la présence d'une artiste qui est vraiment une charmeuse, madame Judic, *Madame l'Archiduc* avait traîné péniblement une vie somnolente, et l'on eût dit que l'infortunée ne marchait qu'armée d'une paire de formidables béquilles, poursuivant cahin-caha le cours d'une carrière uniforme et languissante.

Il en sera de même, croyez-le bien, de *la Créole*, si tant est même que celle-ci parvienne à se maintenir quelque temps sur l'affiche, ce qui n'est pas absolument prouvé. Malgré les efforts que le théâtricule a mis au service de ses fournisseurs; malgré son vaisseau du troisième acte, qui ressemble à ceux de *l'Africaine*, d'*Haydée* et du *Fils de la Nuit* comme M. Offenbach ressemble à un musicien; malgré le langage nègre que M. Millaud a prêté, on ne sait pourquoi, à sa créole; malgré l'intelligence véritable et l'incontestable talent de madame Judic, les admirateurs du genre ne se pâment qu'à moitié devant les prodiges de leur idole, et l'on peut voir clairement que la puissance et l'autorité de l'auteur de *Barkouf,* du *Papillon* et du *Pont des Soupirs* vont diminuant de jour en jour. Or, il n'y a pas de milieu, et quand celui qu'on a appelé le roi de l'opérette ne remporte pas une complète victoire à la tête de sa vaillante armée, on peut tenir pour certain qu'il est en déroute, car dans cet ordre d'idées il n'y a pas de résultat indécis, et c'est le cas de dire qu'il faut vaincre ou mourir.

Vous raconterai-je tout au long les incidents puérils qui émaillent le livret banal de *la Créole?* Vous ferai-je une analyse détaillée des monstruosités musicales qui se font remarquer dans la partition? Ma foi non, car cela ne vous amuserait assurément pas plus que moi. On a bien essayé, le premier soir, de faire un quasi-succès à deux ou trois morceaux un peu plus croustillants que les autres, une chanson créole — c'est-à-dire nègre, — une berceuse, une complainte grotesque; mais de de tout cela il ne reste déjà pas grand'chose aujourd'hui, et demain le souvenir même sera effacé. J'aime mieux me borner à vous dire que madame Judic est toujours charmante, que mademoiselle Van-Ghell ne

manque ni de grâce ni d'intelligence, qu'une jeune débutante, mademoiselle Luce Couturier, est toute mignonne et toute aimable, et enfin que le comique Daubray n'a pas été cette fois à la hauteur de ses partenaires féminins.

Et sur ce, lecteur, je prie le ciel qu'il vous tienne en garde contre *la Créole* et ses semblables.

O. L. T.

FOLIES-DRAMATIQUES. — *Le Pompon.* — Est-il bien nécessaire de vous raconter par le détail la fable imaginée par MM. Chivot et Duru? Je ne le crois pas. La représentation de leur pièce n'a pas réussi à intéresser les spectateurs, le récit aurait encore moins de chances d'intéresser les lecteurs, et d'ailleurs de pareilles élucubrations ne valent guère qu'on s'y arrête longuement. Voici, en deux mots, le sujet du *Pompon :* Un brigand fameux, du nom de Tivolini, exploite tranquillement la Sicile, au nez et à la barbe du seigneur Barabino et de toute la police du vice-roi. Chaque année, pendant les fêtes du carnaval, il choisit Palerme pour centre de ses opérations, et dirige ses hommes aux bons endroits, au moyen d'un signe de ralliement, qui varie à chaque nouvelle campagne. Cette fois, il a mis un pompon rouge à son feutre gris; la police en est informée, et voilà tous ses limiers lancés sur la piste du feutre gris au pompon rouge. Supposez maintenant qu'un honnête jeune homme, le docteur Piccolo, se coiffe par mégarde du susdit feutre, qu'une main inconnue aura glissé à la place de son propre chapeau, et vous aurez le nœud de l'imbroglio et l'explication du titre de la pièce. Naturellement Piccolo est pris pour le bandit; on lui fait son procès, on va le pendre, lorsque le vrai Tivolini est arrêté. L'innocence triomphe, le crime est puni et tout se termine par un mariage, que dis-je, par quatre mariages et..... par quelques maigres applaudissements.

Le premier acte est assez bien fait, le second est absolument vide, quant au troisième, il renferme une situation qui aurait pu devenir fort plaisante, si, au lieu d'en éparpiller l'effet, les auteurs avaient su le condenser dans une scène brillante et rapide.

La musique que M. Lecocq a composée sur ce livret peu divertissant, n'ajoute aucun intérêt à la pièce de MM. Chivot et Duru : elle n'ajoutera rien non plus à la réputation du compositeur de *la Fille de madame Angot.* Je ne sais si je m'abuse, mais il me semble que M. Lecocq en prend bien à son aise depuis ce succès retentissant qui a porté jusqu'au

fin fond des deux hémisphères les refrains égrillards de sa muse populaire. Est-ce que *la Fille de Madame Angot* marquerait définitivement l'apogée de cet aimable talent, peu en progrès dans *Giroflé-Girofla* et fort au-dessous de lui-même dans les *Prés-Saint-Gervais* et le *Pompon?* Ou bien M. Lecocq, satisfait d'un succès qui lui a procuré tout à la fois, gloire et fortune, serait-il disposé à mettre désormais en pratique l' « *aurea mediocritas* » si vantée par le poète? Quoiqu'il en soit, sa nouvelle partition est bien faible. Peu d'idées, peu de verve, peu ou point de travail, pas la moindre originalité; tout cela est d'une banalité et d'une médiocrité désespérantes. Rien ne se détache sur le fond gris et terne de cette longue suite de couplets, de duos et de morceaux d'ensemble, dont les rhythmes sautillants et les motifs sans expression finissent rapidement par amener la fatigue et la satiété. Quand j'aurai cité au premier acte les couplets de Piccolo, avec le final assez habilement construit, où se trouve encadré le chœur « *Il a le Pompon* » qui deviendra rapidement populaire et, au troisième acte, la jolie phrase du duo entre Piccolo et Fioretta « *Laissez-le tomber de vos lèvres roses, cet aveu,* etc. » fort délicate de sentiment et très finement accompagnée, je serai bien près d'avoir signalé tous les morceaux qui méritent d'être remarqués.

Les couplets de Fioretta « *Voyez mes beaux bouquets* » et son duo avec Piccolo au premier acte manquent d'invention; la chanson de la Folie n'est que de l'Offenbach très ordinaire; quant au quintette bouffe du jugement, il est bien en scène sans doute, mais la force comique lui fait absolument défaut.

Cette médiocrité de la musique, jointe au peu d'intérêt du libretto, explique suffisamment l'insuccès du *Pompon*. Il est encore une autre cause qui achève, je crois, de justifier la froideur du public à l'égard de l'œuvre nouvelle de MM. Chivot, Duru et Lecocq, c'est que, malgré son titre d'opéra comique, *le Pompon* appartient à un genre mixte et fort indéterminé, qui n'est plus la bouffonnerie musicale d'Offenbach ou d'Hervé et qui est encore bien loin de l'opéra comique, même de l'opéra comique de M. Boulanger ou de M. Bazin (de l'Institut). Il en résulte que le spectateur se trouve un peu désorienté en face d'une composition qui ne lui offre ni le gros rire et les farces de tréteaux de l'opérette, ni la grâce négligée et la finesse spirituelle de l'opéra comique et qui, en fin de compte, ne satisfait complètement aucune de ses préférences. On s'accorde d'ailleurs à reconnaître que l'engouement du public pour l'opérette commence à être fortement entamé et je crois, pour ma part, que le beau temps des farces grossières et trop souvent ineptes, qui composaient depuis quelques années le divertissement favori du peuple le plus spirituel de la terre, est à

jamais passé. Le succès de *la Fille de Madame Angot* a porté le dernier coup à ces platitudes abêtissantes; il a imprimé une nouvelle direction au goût du public et marqué l'origine d'une transformation qui s'élabore en ce moment et qui tend à élever progressivement l'opérette au niveau de l'opéra comique léger, à la façon d'Adam et de Clapisson.

L'interprétation du *Pompon* est très soignée. Madame Matz-Ferrare (Piccolo) chante avec goût et joue avec intelligence. Mademoiselle Caillot, qui débutait dans le rôle de Fioretta, possède déjà une certaine expérience de l'art du chant; elle a beaucoup réussi. Mesdames Toudouze et Paurelle, MM. Milher et Luco sont amusants et tirent le meilleur parti des rôles fort ingrats qui leur ont été dévolus. Le chef d'orchestre conduit en épileptique et se donne des airs d'importance qui sont à mourir de rire.

H. Marcello.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

ONSIEUR Wallon, ministre de l'instruction publique, a envoyé hier à Ernesto Rossi une magnifique coupe de Sèvres.

L'envoi était accompagné de la lettre suivante :

Cabinet du ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts.

« Monsieur,

« Je vous prie de vouloir bien accepter la coupe de Sèvres que je vous envoie en souvenir de votre passage à Paris, et comme un hommage que je suis heureux de rendre à votre beau talent.

« Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

« WALLON. »

— M. du Locle, assez souffrant depuis quelque temps, va aller passer un mois en Egypte.

Pendant son absence, il sera suppléé par M. Charles Nuitter dans les fonctions de directeur de l'Opéra-Comique.

— Voici quelques détails intéressants sur la musique japonaise :

Au Japon, les musiciens se divisent en quatre classes : la première est formée de musiciens ne jouant que de la musique religieuse ; la seconde, de musiciens se contentant de la musique profane ; la troisième, de musiciens aveugles et la quatrième, enfin, se compose de femmes faisant de la musique. Les musiciens religieux et les musiciens profanes forment certaines tribus, se réunissant à des époques déterminées dans le but d'exécuter de la musique religieuse et de la musique profane. Autrefois, les princes se donnaient le luxe de chapelles privées ; inutile de dire qu'il existe nombre de musiciens

jouant, pour de l'argent, chez les particuliers. Dans les tribus, il y a différents grades, degrés et distinctions.

Outre les tambours, etc., il y a des instruments à cordes et des instruments à vent ; de ces derniers, il n'en existe pas de cuivre, ni de compliqués, à clefs, à coulisses et autres accessoires ; il n'y a que des instruments purs pour la musique religieuse et des instruments impurs pour la musique profane. On distingue douze espèces de modes : un pour chaque mois; chacun a cinq tons. Les instruments servant à donner l'accord sont de formes diverses; il en existe un dans le genre de la flûte de Pan. Les cordes sont faites de soie enduite de cire. Les notes indiquent simplement le numéro de la corde qu'il faut toucher ou, pour les flûtes, le trou qu'il faut boucher. Le nom et le numéro du ton peuvent également se désigner. Pour les tons intermédiaires, il y a à côté du signe indiquant le ton un second signe qui dit s'il faut appuyer ou céder. Il y a, en outre, des désignations particulières pour la valeur des notes. La mesure et le rhythme ne sont pas indiqués ; mais il paraît que la mesure à deux temps et la mesure à quatre temps sont de beaucoup les plus fréquentes. Les notes s'écrivent de haut en bas ; le texte se met sur le côté gauche. Le chant est toujours à l'unisson avec l'instrument principal. La musique japonaise a, en général, beaucoup d'analogie avec la musique chinoise qui déchire les oreilles, comme on sait; les Japonais trouvent la musique européenne encore plus affreuse que nous trouvons détestable la leur.

— L'histoire du testament de Laget laissant toute sa fortune à mademoiselle Daram se complique d'une façon intéressante.

M. Lafargue disait l'autre jour :

« On a raconté que M. Laget avait institué son élève, mademoiselle Daram, de l'Opéra, sa légataire universelle ; mais voici maintenant une autre version :

Depuis deux ans, Laget s'était retiré chez un autre de ses élèves, M. Cazeaux, qui tint quelque temps à Paris l'emploi de première basse de l'Opéra. Or, à la mort de Laget, on a trouvé dans ses papiers un testament annulant le premier, et qui laisse sa fortune entière à M. Cazeaux.

Mais la *Liberté* d'hier soir rectifie cette information de la façon suivante..

« Nous avons entendu parler de ces faits, mais d'une façon bien différente. Ce serait, au contraire, le testament en faveur de mademoiselle Daram présenté le dernier, et qui annulerait celui de M. Cazeaux.

« Mademoiselle Daram a reçu ce testament quelques jours après la mort de son professeur, sous une enveloppe portant le timbre de la Villette, circonstance assez singulière, puisque Laget est mort aux environs de Toulouse.

« Ce testament n'était accompagné d'aucune lettre ; mais dans l'intérieur de l'enveloppe étaient écrits ces mots énigmatiques : Mystère et prudence. »

« Laget ne s'était pas retiré chez son élève Cazeaux ; c'est au contraire Cazeaux et sa famille qui s'étaient réfugiés chez Laget au moment de l'inondation de Toulouse, qui les avait chassés de leur domicile. »

D'autre part, on assure que mademoiselle Daram est déjà revenue de Toulouse où elle a palpé l'héritage qui, du reste, se réduit déjà à 50,000 fr.

Sera-t-elle donc obligée de les rendre à M. Cazeaux ?

— Depuis le mois de janvier 1875, époque de son ouverture, le nouvel Opéra a donné 148 représentations.

La recette brute a été de 2,772,894 fr. 57 c., soit une moyenne de 18,735 fr. par représentation.

Les frais de chaque représentation, largement comptés, s'élèvent à environ 11,000 fr., droit des pauvres compris.

Le bénéfice jusqu'à ce jour serait donc de 1,036,000 environ, dont M. Halanzier a la moitié, soit 518,000 fr.

— Nous trouvons dans le *Gaulois* le récit de l'intéressante cause suivante :

« Une curieuse querelle, celle-là. Nul de nos lecteurs, et nous pourrions dire nul des lecteurs de tous les journaux français, n'ignore qu'il est de par le monde un musicien essentiellement original qui a nom Jules Klein. Jules Klein a une spécialité; il sait trouver des titres bizarres à ses mélodies, valses et polkas. Il possède de plus un réel talent, celui de savoir manier la réclame avec une habileté qui rendrait le grand Barnum lui-même jaloux.

« Qui n'a lu mille fois, en effet, à la troisième page de toutes les grandes feuilles parisiennes, ces affriolantes petites annonces en une ou deux lignes :

« *Valses enivrantes :* Lèvres de feu, Fraises au champagne, *par J. Klein.*

« *Divines, les polkas :* Cœur d'artichaut, Peau de satin.

« *Pianos, ouvrez-vous : Jules Klein publie des œuvres nouvelles :* Patte de velours, *valse jolie comme* Fraises au champagne *et* Soupirs et Baisers, *mélodie.*

« *C'est du délire : on n'entend plus que* Pazza d'Amore.

« *Succès du jour :* Barcarole du lac de Genève.

« *Jules Klein est le roi de la valse. Voici les fleurons de sa couronne,* etc.

« *La cour de Louis XIV eût adoré* Patte de velours.

« Nous sommes loin de reprocher à M. Jules Klein le soin qu'il prend de sa célébrité, surtout en présence de la concurrence d'un autre Klein, compositeur de musique, lui aussi, non moins fort sur la réclame que l'auteur de *Cuir de Russie* qui produit des œuvres artistiques du même genre, dans le même format et avec une similitude dans les titres constituant bel et bien, volontairement ou involontairement, l'occasion d'un doute pour le public.

« C'est ainsi qu'à l'instar de son confrère et homonyme, M. Henri Klein a fait insérer dans nombre de journaux, et souvent au-dessus et au-dessous même des annonces de Jules Klein, de petits boniments dans le genre de ceux-ci :

« *Entendre les ravissantes valses* Electricity, Baisers de flamme *et* Péché véniel, *de H. Klein, c'est un rêve.*

« *Quand on entend* Electricity, *on désire* Baiser de flamme, *en espérant* Péché véniel *de Klein.*

« Pour le coup, Jules Klein s'est fâché tout rouge. Klein tout court : c'en

était trop. Mettez votre prénom au moins, monsieur, que l'on sache que vous n'êtes pas le véritable Klein, le seul et unique Klein, le Klein qui fait rêver. De là procès. C'est M. Schœn, éditeur de musique, qui a été actionné.

« M. Jules Klein, prétendant que M. Schœn a cherché à établir une confusion entre les deux publications, a assigné ce dernier en suppression du nom de M. H. Klein sur les œuvres dont il est l'éditeur, sous une pénalité de 100 francs par chaque jour de retard, en paiement de 30,000 francs à titre de dommages-intérêts et en insertion du jugement dans vingt journaux de Paris et de l'étranger.

« Il va sans dire que de tout ce qui précède nous ne voulons pas inférer le moindre jugement sur l'enivrement et l'électricité de la musique de ces messieurs. Nous sommes trop incompétents dans ces matières; mais enfin nous pouvons constater que le but de Jules Klein, le véritable : se faire faire une réclame retentissante en plein Tribunal de commerce, a été admirablement atteint.

« En effet, Me Doumerc, avec cette verve et cet humour qui caractérisent son talent, a développé, dans une plaidoirie qui a été un vrai feu d'artifice de spirituelles boutades, les griefs très sérieux dont avait à se plaindre son client, et le tribunal, adoptant les motifs principaux de ses conclusions, a rendu un jugement aux termes duquel il est dit et ordonné qu'à partir du jour de la signification du présent jugement, Schœn sera tenu, soit dans la publication des œuvres musicales de Henri Klein, soit dans les annonces y relatives, de mettre, à l'avenir, le prénom de Henri en toutes lettres de grosseur égale à celles du nom Klein, sinon et faute de ce faire, dit qu'il y sera fait droit, et condamne l'éditeur en tous les dépens.

« Allons, pianos, ouvrez-vous! Le véritable Klein vous réserve des merveilles, et son adversaire aussi.

— L'institut musical d'Orléans vient de prendre une bonne mesure. Il s'est assuré le concours de madame Lefébure-Wély qui viendra de Paris, deux fois par semaine, donner ses leçons de chant à Orléans. C'est là un exemple facile à suivre pour les villes qui avoisinent Paris et sont privées de professeurs de premier ordre.

— Deux filles du compositeur romain Polcelli, l'élève favori de Haydn, font savoir par l'organe des journaux de Pesth qu'elles se trouvent dans la plus grande misère et qu'elles sont en conséquence disposées à se défaire de tous les souvenirs de l'illustre compositeur des *Saisons*, qu'elles ont gardés en leur possession. Outre plusieurs bijoux authentiques, elles ont une grande quantité de lettres et de manuscrits autographes, qu'elles sont prêtes à céder aux amateurs.

— Dimanche 5 décembre, réouverture des séances de la *Société des concerts du Conservatoire* (4e année). Les abonnés qui désirent conserver les places qu'ils occupaient l'année dernière, sont priés d'en faire retirer les coupons au bureau de location, 2, rue du Conservatoire, le jeudi 11, le vendredi 12 ou le samedi 13 novembre, de midi à quatre heures, pour la série impaire des concerts (nouvel abonnement); le jeudi 18, le vendredi 19 ou le samedi 20,

de midi à quatre heures, pour la série paire des concerts (ancien abonnement). Passé ce délai, il en sera disposé.

— Dans le *Ménestrel* du 6 novembre, M. A. Moreno donne les renseignements suivants sur l'Opéra-Populaire dont il est actuellement question :

« M. Adolphe Sax serait le Charles Garnier de la nouvelle salle en question, qui aurait la forme d'un œuf gigantesque, couvé depuis bientôt vingt ans par le célèbre inventeur des instruments Sax.

« Cet œuf, infiniment plus penché que la tour de Pise, renfermerait dans sa formidable coque un minimum de dix mille spectateurs, *tous*, selon le programme, entendant et voyant bien. La scène serait à l'avenant, comme proportion, et l'orchestre toujours placé devant la rampe, mais absolument *invisible*, à l'instar de l'orchestre de Bayreuth, style Wagner.

« Une commission a été instituée à l'effet de se prononcer sur les effets et les moyens d'arriver à la meilleure et plus prompte solution possible de ce colossal projet. On a pensé que le moment propice à la construction d'un pareil édifice était celui où la France, — d'accord avec l'Angleterre, il est vrai, — ose entreprendre le tunnel sous-marin, qui doit delivrer les Parisiens du mal de mer. Les pratiques anglais ne nous ont-ils pas d'ailleurs devancé en fait de salles monstres ? Albert Hall ne tient pas moins de dix mille personnes, et *Cristal Palace* en renferme de trente à cent mille, à volonté. Seulement, ces diables d'Anglais, toujours essentiellement pratiques, n'ont construit de semblables salles qu'en vue de leurs oratorios, de leurs festivals. et non en vue du théâtre proprement dit.

« Le projet français vise au contraire le théâtre, puisqu'il s'agit d'un opéra populaire à prix réduit, qui permette au peuple la culture de la bonne musique, en le dégrisant des cafés-concerts et de l'opérette. L'idée est élevée, morale et civilisatrice; souhaitons-lui une heureuse réalisation.

« La commission organisée par M. Léonce Détroyat, directeur de *la Liberté*, se réunit aujourd'hui même, dimanche matin, sous la présidence de M. Emile de Girardin. Elle se compose d'hommes politiques-dilettantes, d'auteurs dramatiques, d'hommes de lettres, d'artistes, de directeurs de théâtres et de... musiciens. C'est la première fois en France, croyons-nous, qu'on aura songé aux musiciens pour une fondation musicale. Jusqu'ici, on leur avait préféré des médecins et des avocats. Témoin la commission du Nouvel Opéra, au sein de laquelle M. Thomas n'a été appelé qu'*in extremis*, pour cause d'acoustique vocale et orchestrale. »

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — M. Gally, la nouvelle basse-taille engagée par M. Halanzier à la suite de ses succès aux concours du Conservatoire, débutera ces jours-ci dans le rôle de Marcel des *Huguenots*. M. Faure fera sa rentrée vendredi dans *Hamlet*. Madame Carvalho chantera le rôle d'Ophélie.

Opéra-Comique. — On a repris vendredi dernier *Haydée* pour les débuts de M. Stéphane, un jeune ténor qui compte de nombreux succès en province.

Ce soir : reprise de *Carmen.*

Théâtre-Italien. — Avant la prise de possession par M. Escudier, de la salle Ventadour, nous aurons des représentations d'opéra italien, alternant avec les représentations dramatiques de M. E. Rossi. L'impresario de cette entreprise lyrique se nomme M. Enrico.

Renaissance. — *La Reine Indigo* a reparu sur l'affiche le 12, avec madame Peschard dans le rôle créé par madame Zulma-Bouffar.

Bouffes-Parisiens. — On répète activement *La Timbale d'argent* de M. M. Noriac et Vasseur. Cette opérette remplacera bientôt *la Créole.*

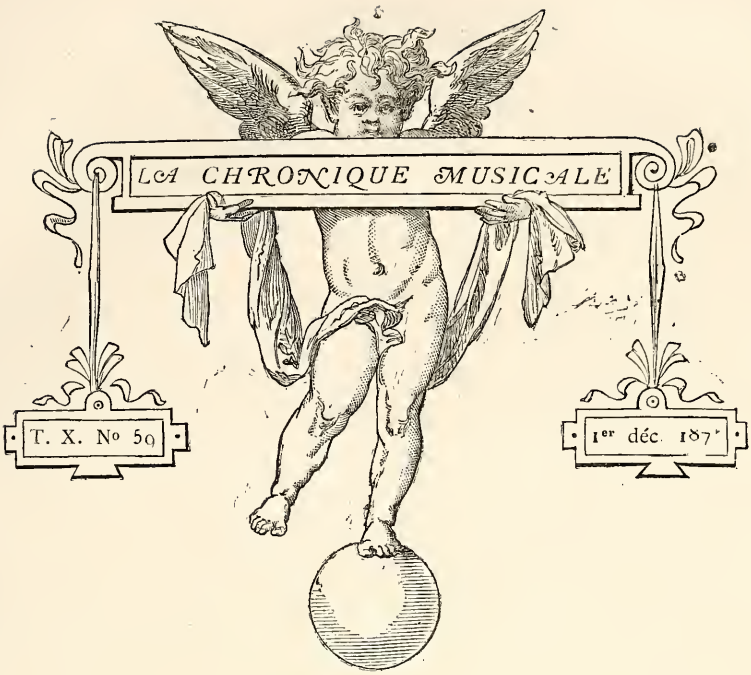
Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.



LA FOIRE SAINT-GERMAIN

PREMIÈRE PARTIE

LA FOIRE

I

Qui se souvient encore de la Foire Saint-Germain ? Autant vaudrait demander qui se souvient des vieilles lunes. Elle méritait pourtant bien de vivre, de se perpétuer tout au moins par le souvenir ! Fameuse non seulement en France mais dans le monde entier, n'a-t-elle pas été le berceau de notre Opéra-Comique ? la grande école où se sont formés une foule d'auteurs, d'acteurs et de chanteurs dont les noms ne sont pas les moins glorieux de tous ceux qui figurent dans nos annales littéraires et dramatiques ? Ajoutons que l'histoire particulière de la Foire Saint-Germain est peut-être l'épisode le plus curieux, le plus intéressant et le

plus pittoresque de l'histoire de Paris pendant les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles.

Par malheur, en France, nous n'avons que peu ou point le culte des souvenirs. Cela tient peut-être à ce que nous ne connaissons que très-sommairement notre histoire nationale.

Quoi qu'il en soit, il nous a semblé qu'il était du devoir de la *Chronique musicale* de donner un souvenir à la Foire Saint-Germain. C'est ce que nous allons faire, à grands traits, il est vrai, mais cependant d'une manière suffisante pour en donner une idée exacte, et aussi pour solliciter les plumes plus autorisées que la nôtre à faire plus et mieux.

II

Il a existé deux Foires Saint-Germain.

De la première, on ne connaît ni l'origine, ni l'emplacement qu'elle occupait autour de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, ni aucun détail propre à nous éclairer sur ce qui s'y passait. On sait seulement que les religieux de Saint-Germain-des-Prés en étaient les propriétaires encore dans le douzième siècle; qu'elle ouvrait quinze jours après Pâques et qu'elle durait trois semaines. Pour le surplus, une charte, signée du roi Louis-le-Jeune et de quatre grands officiers de la couronne, nous apprend que, dans le courant de l'année 1176, l'abbé Hugues, avec le consentement de sa communauté, céda à ce monarque la moitié des revenus de la Foire, à la condition de n'en rien aliéner et de garantir aux cédants la reprise de leurs droits sur cette moitié dès qu'il n'en jouirait plus. A quel titre, pour quelle compensation les religieux firent-ils cette cession? La charte ne le dit pas.

Un second et dernier document atteste que la première Foire existait encore cent neuf années plus tard. Il porte, en effet, qu'en 1285 les religieux de Saint-Germain-des-Prés cédèrent à Philippe-le-Hardi l'autre moitié des revenus, à charge par lui de les débarrasser d'une rente de quarante livres qu'ils étaient tenus de payer à l'Université pour une rixe survenue entre leurs domestiques et les écoliers, rixe dans laquelle un de ces derniers avait été tué. La singularité de cette cession est qu'à partir de l'année où elle fut faite, on ne trouve plus traces de la Foire. Philippe-le-Hardi la supprima-t-il, ou bien se continua-t-elle jusqu'à ce que les calamités de la guerre de Cent ans l'eussent fait disparaître? C'est ce qu'il nous importe peu de savoir, car, d'une part, l'obscurité qui enveloppe cette première Foire prouve suffisamment qu'elle ne jouit d'aucune

vogue, et, d'autre part, que toutes les probabilités sont qu'elle avait cessé de se tenir bien longtemps avant l'établissement de la seconde.

III

L'origine de la seconde Foire est parfaitement connue. La voici :

Les guerres civiles qui désolèrent les règnes de Jean-le-Bon et de Charles VI avaient réduit les religieux de Saint-Germain-des-Prés à l'état le plus déplorable. Charles VII s'émut de leur sort, mais ne fit rien pour eux. Louis XI, quoique plus coriace, se laissa attendrir par leur abbé Floreau, et lui accorda, sur sa demande, le privilège de la Foire en question, plus nombre de franchises, telles que celles d'aides, de péage et autres impôts, à la seule réserve de ceux de vin et de pieds fourchés. Ces franchises devaient durer huit jours pleins. Pendant ce temps, les marchands forains pouvaient y apporter, exposer en vente, vendre, débiter, échanger et troquer toute sorte de marchandises, sans qu'on pût procéder par voie de saisie et exécution sur lesdites marchandises, soit quand elles étaient entrées en Foire, soit lorsqu'on les y conduisait, soit enfin quand on les en ramenait sans y avoir été vendues. Même pour les deniers royaux on ne pouvait rien contre eux.

Les lettres-patentes établissant cette Foire sont du 12 mars 1484. Elles ont été depuis plusieurs fois confirmées par les successeurs de Louis XI, entre autres, par Charles VIII, par Louis XII en 1499, et finalement par Louis XIV, en 1711, pour être agréable à César d'Estrées, cardinal, évêque d'Albano, abbé commendataire et administrateur perpétuel de l'abbaye et de l'église de Saint-Germain-des-Prés.

Il est à peine besoin de faire remarquer que la cause déterminante de la vogue que nous allons voir prendre à la Foire, est exclusivement due, au début, à la très grande importance des franchises et priviléges dont elle jouissait.

D'après les lettres-patentes de Louis XI, la foire devait ouvrir chaque année le 1er octobre et durer huit jours ; mais comme de la sorte sa fin correspondait au commencement de celle de Saint-Denis, les religieux de cette abbaye formèrent opposition contre ceux de Saint-Germain-des-Prés. On n'eut égard à leurs remontrances qu'en 1484 ; mais, pour lors, à leur requête, le Parlement transféra l'ouverture de la Foire Saint-Germain-des-Prés au 3 février, tandis que la Chambre des vacations, également saisie du litige, la fixa au 12 novembre.

En 1485, Charles VIII trancha le différend dans le sens de l'arrêt du Parlement.

Il n'est pas probable que la Foire ait été tenue pendant le temps que dura la procédure. L'opinion la plus généralement accréditée est que l'inauguration solennelle eut lieu le 3 février 1486.

La décision de Charles VIII ne fut pas cependant tout d'abord définitive, car nous voyons ce roi, en 1491, diviser la Foire en deux, et fixer l'ouverture de l'une au lendemain de la Saint-Mathias, et celle de l'autre au lendemain de la Saint-Martin. D'après cet arrangement, dont les motifs sont inconnus, chaque Foire ne devait durer que quatre jours. Autre variation en 1502 : à la fin de janvier, le Parlement, à cause des troubles, fixa l'ouverture au lendemain de *Quasimodo*, et permit néanmoins aux marchands qui avaient fait venir des draps et autres marchandises, de les vendre et de les exposer à Paris depuis le 3 jusqu'au 11 février. De même en 1508, à la sollicitation du cardinal de Bourbon, abbé de Saint-Germain-des-Prés, le Conseil privé arrêta que la Foire ouvrirait le 26 mars. En 1595, elle commença le lundi 6 février, veille du mardi-gras. L'année suivante, elle s'ouvrit le 3 février. Ce n'est que depuis lors que l'ouverture n'a plus varié sensiblement.

Jusqu'à Henri IV, la Foire n'avait jamais tenu plus de huit jours. Mais, en 1595, ce roi lui accorda une licence de deux semaines de plus, soi-disant pour dédommager les religieux de Saint-Germain-des-Prés des pertes qu'ils avaient essuyées pendant la Ligue et durant le siége de Paris. Disons que cette année la Foire ouvrit pour la première fois depuis sept ans. Elle avait été fermée, en 1588, à cause de la guerre civile.

Quelques chroniques prétendent cependant qu'il y eut Foire encore en 1589, mais que, par ordre du duc d'Aumale, gouverneur de Paris, et du prévot des marchands, elle se tint aux halles.

Cela étant, la Foire aurait été déplacée deux fois pendant sa longue existence. Nous trouvons, en effet, dans les mémoires du temps de la régence de Marie de Médicis, qu'en 1611, la Foire Saint-Germain se tint, par commandement de la reine, à Saint-Jacques-de-l'Hôpital, rue Saint-Denis et aux galeries du Louvre. Les motifs qu'on en donne ont trait à un différend grave survenu entre le comte de Soissons et le duc de Guise, au sujet du mariage de ce dernier avec mademoiselle de Joyeuse, veuve du duc de Montpensier.

Nous avons dit que Henri IV prolongea la durée de la Foire de deux semaines, en 1595. Le même roi la prolongea une seconde fois en 1607. Il faut conclure de tout cela que, pendant bien des années, sa durée ne laissa pas d'être fort variable.

Sauval raconte, à ce propos, que souvent on vit la Foire se tenir la

semaine même de la Passion, et que les marchands obtenaient cette tolérance au moyen d'une certaine somme d'argent qu'ils payaient soit au bailli de Saint-Germain-des-Prés, soit à l'abbé lui-même. « Maintenant, poursuit-il, elle dure deux mois. » Toutefois, ce n'était pas en vertu d'un texte précis, car le même Sauval ajoute : « Le roi seul dispose de « sa durée; il la prolonge tant qu'il lui plaît, et tant qu'elle dure, il en « continue la franchise, sans exiger ni même prétendre de l'argent de « qui que ce soit. »

Rappelons que Sauval écrivait en 1705.

L'annonce de la foire se faisait chaque année au public, par une ordonnance du lieutenant de police, publiée à son de trompe et affichée dans les carrefours et places de Paris.

Il en était de même de l'arrêt du Conseil, par lequel le roi en accordait la continuation au-delà du terme fixé.

L'ouverture avait lieu sur les 10 heures du matin ; elle était faite par le lieutenant de police, accompagné des commissaires du Châtelet, des syndics de la foire et des gardes des marchands, qui criaient à haute voix :

— Messieurs, ouvrez vos loges !

Le tout était précédé et suivi de fanfares et de sonneries de trompettes et de hautbois.

Une foule toujours énorme se pressait à cette cérémonie.

Les réjouissances publiques commençaient aussitôt après et ne discontinuaient qu'à la fermeture.

IV

Lorsque Louis XI octroya aux religieux de Saint-Germain-des-Prés le privilége de la foire, ce quartier où nous allons la voir s'établir n'était qu'une vaste et pittoresque solitude. On n'y voyait que prés, terres labourées, vignes, jardins, chemins bordés d'arbres (principalement de noyers et de saules), étroits sentiers serpentant entre des haies vives. Çà et là, disséminées, émergeaient des touffes de verdure les toitures de quelques grosses fermes et de petites maisonnettes; voilà les grandes lignes du paysage. Comme détail, montrons la vaste et imposante abbaye, avec ses fossés profonds et pleins d'eau, enjambés par de massifs pont-levis ; son enceinte grisâtre de murs épais tout crénelés et flanqués de hautes tours rondes; puis, autour de cette masse, mais dans l'éloignement, deux ou trois couvents, une maladrerie, la villa royale du roi de Navarre, l'église

Saint-Sulpice, avec sa toiture à dos d'âne, hérissée de clochers et de clochetons en pointe, et le cimetière qui la flanque au midi; enfin, cinq ou six maisons particulières à prétentions de palais, tapies au milieu de jardins ombreux. Sur l'une de ces maisons s'élèvera plus tard le palais du Luxembourg; sur une autre, l'hôtel de Henri de Bourbon, prince de Condé. N'oublions pas d'indiquer, à une faible distance des murs de l'abbaye, deux pigeonniers en poivrière, seize étaux ou boucheries, une auberge, et surtout, comme cachet du temps, les silhouettes menaçantes des fourches patibulaires et d'un pilori dressés vis-à-vis du principal pont-levis, en-deça du fossé sur lequel on bâtit en 1636 la rue Sainte-Marguerite.

Si maintenant nous portons nos regards dans l'espace, voici sur quoi ils s'arrêtent au dernier plan :

A l'ouest et au midi, c'est la campagne sans fin ; au nord, par delà la Seine, l'hôtel de Nesle avec sa tour légendaire et le vieux Louvre flanqué de tourelles; la butte de Montmartre couronnée par le monastère de ce nom; à l'est, la vue se heurte aussitôt aux créneaux de l'enceinte de Paris.

Trois portes faisaient communiquer le faubourg Saint-Germain avec la ville. La première, dite porte de Nesle, située sur le bord de la Seine, ouvrait sur le petit Pré-aux-Clercs. La deuxième, dite porte de Bussy, débouchait rue Saint-André-des-Arts, près de la rue Contrescarpe. La troisième, qui portait le nom du faubourg, se dressait au bout de la rue des Cordeliers (aujourd'hui rue de l'Ecole-de-Médecine), entre la rue du Paon et la cour du Commerce.

De chacune de ces portes partaient des chemins qui s'enfonçaient à travers champs. La majeure partie des grandes voies de communication du quartier Saint-Germain suivait le tracé de ces mêmes chemins avant la dernière transformation de Paris.

Ainsi, de la porte Saint-Germain partaient deux voies : l'une passait entre les boucheries et débouchait en face du pilori ; l'autre se dirigeait vers l'église Saint-Sulpice, longeait le porche et allait aboutir au chemin du *Colombier*, en détachant sur son passage deux sentiers qui se dirigeaient, le premier à gauche, sur le chemin de Vaugirard, et le second à droite, vers le fossé méridional de l'abbaye, jusqu'à l'allée dite de la *Blanche-Oie*.

Pareillement de la porte de Bussy : le chemin qui en partait allait aboutir au pont-levis de l'abbaye, mais avant, il détachait deux sentiers, l'un à gauche, parallèle à l'enceinte et dit de *l'Ecorcherie*, l'autre à droite, connu sous le nom de chemin du *Pré-aux-Clercs*. Or, que

sont devenus tous ces chemins et tous ces sentiers? Ils sont devenus autant de rues sous les noms de: Saint-Sulpice, Tournon, Vieux-Colombier, des Canettes, du Four, des Boucheries, de Bussy, de Grégoire-de-Tours, et finalement de Seine.

C'est au milieu des terrains circonscrits par les chemins où sont aujourd'hui les rues Grégoire-de-Tours, Saint-Sulpice, des Canettes, du Four et de la rue de l'Ecole-de-Médecine, que les religieux de Saint-Germain-des-Prés établirent leur Foire.

Ce terrain n'était pas absolument vide. En plus des boucheries, et s'aboutant avec elles en allant vers la rue du Four, il y avait un enclos et une maisonnette que les religieux avaient achetés en 1480, d'un sieur Etienne Sandrin, pour y loger le greffier de l'abbaye. Par derrière cet enclos commençaient les jardins de la villa du roi de Navarre dont l'entrée devait se trouver au coin des rues de Tournon et de Saint-Sulpice. Tout le reste était moitié prés et moitié champs.

Cela dit, faisons disparaître par la pensée l'enclos Sandrin à l'exception de la maison du greffier, plus la villa royale, et nous aurons l'emplacement exact de la Foire primitive.

Ce que nous disons de faire par la pensée, les religieux l'exécutèrent à la lettre, après quoi ils firent construire 340 loges en bois, et le 3 février de l'an 1486, ils ouvrirent leur Foire.

Selon toute probabilité, la première et celles qui suivirent, pendant un assez long temps, ressemblèrent à toutes les Foires possibles. C'est pourquoi nous n'insisterons pas sur sa physionomie. Disons seulement que l'aspect des loges avait un pauvre coup d'œil, et que la partie découverte ou préau, destinée à la vente du bétail, était tellement couverte d'herbes, le sol était si peu ferme, il se détrempait si vite à la moindre pluie — et la saison ne permettait pas de compter sur le soleil, — que, dès le premier jour, on la baptisa le *Pré crotté*.

Avant de poursuivre, notons que la villa du roi de Navarre, que les religieux de Saint-Germain-des-Prés firent disparaître pour établir la Foire, avait appartenu à Philippe-le-Bon, roi de Navarre, et à son fils Charles-le-Mauvais. Philippe-le-Bon l'avait fait construire au milieu de vignes qu'il avait achetées au célèbre Raoul de Presle. Plus tard, Charles VI la donna à Jean-de-France, duc de Berry et comte du Poitou, lequel la céda aux religieux en 1399, afin de décharger l'hôtel et le jardin de Nesle d'une rente de neuf sols quatre deniers parisis dont était grevée cette résidence au profit de l'abbaye, et d'être tenu quitte des arrérages.

V

Jusqu'en 1511, c'est-à-dire pendant vingt-cinq années, on n'apporta aucune amélioration ni aux bâtiments, ni au champ de la Foire. Les travaux qu'on y exécutait n'avaient d'autre but que de réparer ce qui s'avariait d'une année à l'autre. Mais, quelques soins qu'on en eût, les constructions premières avaient été élevées si à la légère, elles étaient si peu résistantes, qu'à l'époque dont nous parlons, elles menaçaient ruine. Au lieu de faire comme ses devanciers, de procéder par réparations et replâtrages, l'abbé Briçonnet, qui voyait d'ailleurs que la Foire était une excellente affaire, donna ordre d'abattre le tout et de procéder à une reconstruction générale sur des bases cette fois solides et avec des matériaux de durée. En même temps, il fit clôturer entièrement la Foire. C'était devenu nécessaire parce qu'on avait commencé à construire sur les flancs.

L'inauguration des nouvelles constructions eut lieu en 1512, à la satisfaction générale. Tout le monde se plut à en louer la solidité, l'élégance, la commodité et le confortable.

Il paraît que la charpente était un pur chef-d'œuvre qui n'avait pas son semblable dans le monde entier. La vérité est que tous ceux qui ont parlé d'elle *de visu*, aussi bien les Français que les étrangers, s'accordent à dire que c'était « un travail que les gens du métier venaient « admirer et étudier. »

La nouvelle construction se composait d'un seul bâtiment divisé en deux halles contiguës, ayant chacune 130 pas de long sur 100 de large. Neuf rues tirées au cordeau et qui se coupaient à angles droits la partageaient en vingt-quatre parties, représentant autant de rues désignées par les noms des marchands qui les occupaient et y étalaient. Il y avait la rue aux orfèvres, aux merciers, aux peintres, aux tabletiers, aux ayenciers, aux lingères, etc., etc.

On ne dit pas le nombre des loges qu'elle renfermait, mais les mémoires du temps nous apprennent que chacune d'elles était composée d'une boutique au rez-de-chaussée et d'une chambre au-dessus. Quelques-unes même étaient accompagnées d'une cour avec un puits pour éteindre le feu en cas d'incendie.

On y avait ménagé jusqu'à une chapelle pour dire la messe pendant la durée de la Foire.

Jamais on ne vit rien de plus hardi que cette charpente, dit Sauval. Et il ajoute : « c'est le plus grand couvert qui soit au monde. »

La célébrité européenne de la Foire Saint-Germain date de l'année 1512. Les Parisiens en firent leur lieu de délices privilégié. Il ne désemplissait pour ainsi dire jamais. Les rois, les plus grands seigneurs de la cour, la plus haute société de la ville tant parmi la noblesse que parmi la bourgeoisie, et le « menu peuple », pour nous servir d'une expression consacrée en ce temps-là, s'y confondaient dans un pêle-mêle des plus pittoresques, eu égard à l'éclat et à la diversité très-accentuée des toilettes et des costumes.

Il est impossible aujourd'hui de se représenter cette cohue, dans laquelle chacun se confondait et « s'esbatait sans contrainte », avec le ton, l'allure, la mise, l'esprit de sa classe et de sa caste. Jamais on ne vit gaîté plus bruyante et plus folâtre, entrain plus naturel et plus déluré. Ah! quelle rutilante kermesse! Et elle alla croissant d'année en année, à mesure que les divertissements, les jeux, les spectacles, les distractions de toutes sortes se multiplièrent. Les chroniqueurs du temps jadis ont-ils exagéré la gaîté gauloise de nos ancêtres, ces repues franches de bon rire assaisonnées au gros sel? Non, certes. Et la raison en est que rois et seigneurs aimaient à venir s'en régaler dans cette Foire Saint-Germain où elle se donnait rendez-vous.

A. PRADINES.

(La suite prochainement.)

LES THÉATRES A PARIS

PENDANT LA RÉVOLUTION (1)

Le décret de 1791 laissant le champ libre à toute espèce d'entreprises dramatiques, Boursault-Malherbe songea à en tirer profit. Il avisa un vaste terrain, formant une cour qui bordait l'ancien passage des Nourrices, passage qui allait de la rue Saint-Martin à la rue Quincampoix, et, en moins de deux mois, y fit construire une belle salle de spectacle, à laquelle il donna le nom de Théâtre-Molière (2). On peut s'assurer encore aujourd'hui de la position qu'occupait ce théâtre, puisqu'il n'a point été détruit, comme tant d'autres, mais transformé en une vaste salle de danse, qui, conservant son appellation primitive, est encore désignée sous le nom de Bal-Molière (3).

(1) Voir le numéro du 15 novembre.

(2) « Secondé par un très habile charpentier, cet entrepreneur a prouvé que ce qu'on avait regardé comme impossible était très facile; car, en moins de deux mois, on a vu le local tout à fait changé, une salle assez vaste et très agréable bâtie, et tous les alentours pour ainsi dire recréés; telle personne qui avait passé deux mois avant ne pouvait en croire ses yeux, sur tant de changements opérés à la fois. » — (*Spectacles de Paris*, 1792).

(3) Le passage des Nourrices existe encore, mais il a changé de nom, prenant précisément celui de la salle qu'on avait construite à son côté. C'est aujourd'hui le passage Molière, qui va de la rue Saint-Martin, n° 159, à la rue Quincampoix, n° 82.

La salle nouvelle était composée de trois rangs de loges, d'un parterre et d'un pourtour ; les dispositions en étaient très heureuses et en faisaient l'une des plus jolies de Paris ; de nombreuses glaces, placées à chaque première loge, complétaient une ornementation de très bon goût, et, en réfléchissant les spectateurs, semblaient en doubler le nombre. Une élégante façade s'élevait sur la rue Saint-Martin, et une seconde sortie donnait sur la rue Quincampoix. C'est à ce propos que Brazier, dans son *Histoire des Petits Théâtres de Paris*, se livre à une petite dissertation d'une philosophie un peu naïve : — « Cette rue Quincampoix, dit-il, avait obtenu sous la régence une célébrité malheureuse. C'est là qu'avaient lieu les échanges de la banque de l'Écossais Law. L'or et l'argent y devenaient papier, et le papier, rien. Ce honteux trafic ruina le trésor royal, et réduisit à la misère un grand nombre de familles. C'était donc une idée heureuse et philanthropique que celle de bâtir un théâtre destiné à faire rire, dans un quartier où tant d'honnêtes gens avaient pleuré. Substituer le nom de Molière à celui de Law, mettre le talent et l'esprit là où la fraude et l'intrigue avaient établi leur comptoir, c'était, en quelque sorte, purifier le lieu au feu du génie, c'était balayer les écuries d'Augias..... »

Comme la plupart de ceux qui se fondaient alors, le théâtre Molière était destiné, dans la pensée de son fondateur, à jouer à peu près tous les genres Sa troupe était nombreuse, choisie, bien composée, quoique aucun des artistes qui en faisaient partie n'ait brillé par la suite d'un vif éclat sur les grandes scènes de la capitale ; il faut excepter cependant de cette remarque madame Scio (mademoiselle Messié), artiste de premier ordre, comédienne chaleureuse et passionnée, cantatrice d'un immense talent, qui fut plus tard l'un des sujets les plus justement remarqués de l'Opéra-Comique, où sa voix incomparable faisait merveille, ainsi que le pathétique de son jeu (1). Voici, d'ailleurs, quel était, à l'époque de la création, la composition du personnel du théâtre Molière :

(1) Cette artiste admirable, qui fut une des gloires de l'Opéra-Comique, où elle se faisait remarquer par ses étonnantes qualités dramatiques dans un temps où précisément le répertoire de ce théâtre subissait une transformation profonde et tournait au genre lugubre, était femme d'un compositeur distingué, auteur de plusieurs opéras, qui, en même temps qu'elle, appartenait au Théâtre Molière, dont il était le chef d'orchestre, et où il fit représenter plusieurs ouvrages. Scio mourut d'une phthisie pulmonaire en 1796, et sa femme, à peine âgée de trente-neuf ans, mourut en 1807, des suites d'une maladie semblable.

Acteurs.		Actrices.
—		—
MM. Gontier.	MM. Doligny.	Mmes Boursault-Malherbe.
Volange.	Monet.	Scio.
Villeneuve.	Centaure.	Dubois.
Compain.	Clémence.	Beaupré.
Jeannin.	Boursault-Malherbe.	Duversin.
Duverger.	Pithoux.	Quidor.
Saint-Amand.	Johannet.	Saint-Amand.
Dufaux.	Boyer.	Leclerc.
Valcour.	Legey.	Dougny.
Gosse.	Valmont.	Decroix.
		Vaillère.

L'inauguration se fit le 11 juin 1791, par deux pièces du grand répertoire, *le Babillard*, de Boissy, et *le Misanthrope*, dans lequel Boursault et sa femme, jouant Alceste et Célimène, se firent vivement applaudir, ainsi que Vileneuve dans le rôle d'Eraste. Le lendemain on donnait *l'Etourdi*, où Compain, qui jouait le valet, obtint à son tour un grand succès et se fit rappeler (1).

Mais la pensée de Boursault-Malherbe n'était point de se livrer à l'exploitation des œuvres classiques. Bien au contraire, doué d'une énorme activité, et sachant imprimer cette activité à son personnel, il fit remarquer son théâtre par le nombre invraisemblable de pièces nouvelles qu'il livrait sans cesse au public; il ne se passait point de semaine qu'il n'en donnât au moins une. Seulement, ses opinions influèrent singulièrement sur la nature et le choix de son répertoire, et l'on peut dire qu'il fit du théâtre Molière un théâtre politique au premier chef, mis au service des idées les plus avancées. « Plusieurs auteurs patriotes, disait un annaliste, ont porté à ce théâtre des pièces désespérantes pour l'aristocratie. Elle y est complétement bafouée et livrée à la risée publique. La meilleure de ces pièces est *la Ligue des fanatiques et des*

(1) Ce Compain ne demeura pas longtemps au Théâtre Molière, et alla bientôt tenir son emploi au Grand-Théâtre de Bordeaux. « Dès l'origine de la Révolution, dit un chroniqueur, il s'était montré chaud partisan des principes démagogiques. Dénonciateur et affilié au sans-culottisme le plus dégoûtant, Compain devint le héros des terroristes de Bordeaux. A la chute de Robespierre, comme il n'était plus craint des Bordelais, il fut un jour assailli, sur la place de la Comédie, à coups de canne et de sabre. Laissé presque pour mort sur la place, il fut transporté à l'hôpital, où il expira deux heures après, le 4 Germinal an V. »

tyrans (tragédie en trois actes, de Ronsin), où les plus fameux émigrants paraissent avec leur caractère connu, et où leurs perfides inventions sont aussi bien développées que victorieusement combattues (1). » Un autre, récapitulant ce que le théâtre et son directeur avaient produit, prenait les choses avec moins de philosophie : — « .... Eh ! monsieur Malherbe, s'écriait-il, que n'agissiez-vous avec franchise et loyauté, d'après vous-même enfin, et non d'après les factieux qui vous égaraient pour prolonger l'anarchie par l'influence de votre spectacle ? Si vous eussiez tenu le juste milieu que doit tenir tout entrepreneur sage et prudent, si, au lieu d'insulter grièvement en scène le chef de la nation et sa malheureuse compagne, vous ne vous fussiez jamais écarté du respect que la loi veut qu'on ait pour le premier citoyen de l'empire, si vous vous fussiez abstenu des idées atroces et sanguinaires, si, au lieu de prêcher sans cesse le désordre, la licence, le meurtre, la haine et la fureur, sous le faux prétexte de la liberté, qui n'en impose plus à personne, vous vous fussiez attaché à n'inspirer que des idées de douceur, de modération et de paix, votre spectacle, qu'on fuit et qu'on abhorre, serait aujourd'hui l'un des plus fréquentés de Paris, et tous les journalistes estimés se seraient fait un plaisir d'encourager vos succès par un éloge mérité. Mais la haine et l'opprobre, dont vous êtes la première victime, ont rejailli de vos pièces jusque sur votre personne, et se sont étendues de votre personne jusque sur les acteurs innocents qui composent votre malheureuse troupe. Quelqu'honnêtes qu'ils puissent être, ils n'en sont pas moins punis de votre mal-adresse ; en sortant de chez vous, ils auront toutes les peines imaginables à se placer ailleurs ; et si vous changez de plan, en vous rendant à la force de la vérité, il faudra bien du temps et des efforts pour faire revenir le public en votre faveur (2). » Il faut croire pourtant que les acteurs du théâtre Molière partageaient les idées politiques de leur directeur, car le *Journal de Paris* du 21 juillet 1791 rendait compte en ces termes d'un incident qui s'était produit la veille à l'Assemblée nationale : — « Une députation de comédiens du théâtre de Molière s'est présentée à la barre pour exprimer le regret de ne pouvoir aller combattre sur la frontière, faire une soumission pour l'entretien de six soldats, et prendre l'engagement de ne jamais jouer sur leur théâtre des pièces dont l'esprit et les maximes seraient contraires à la Constitution. Voilà des sentiments dignes de ceux qui se sont voués à l'art dramatique sous les auspices du nom de

(1) *Spectacles de Paris*, 1792.
(2) *Almanach général des Spectacles*, pour l'année 1792.

Molière lui-même, cet homme dont l'âme était aussi excellente que le génie était rare. Que de fois sa vertu et les vices des autres le firent profondément gémir! Et combien il eût été malheureux s'il eût vécu de nos jours, en voyant d'un côté des hommes qui souillent la liberté par eurs intrigues, et de l'autre des hommes qui veulent rétablir l'aristocratie et le despotisme par leurs forfaits. »

Dans l'ordre politique, puisqu'il faut parler ainsi, le théâtre Molière représentait, avec *la Ligue des fanatiques et des tyrans,* citée plus haut, *la Revue des armées noires et blanches*, de Louvet, *le Véritable Ami des Lois* et *les Crimes de la Féodalité*, de la « citoyenne » Villeneuve, *la Mort de l'amiral Coligny*, ancien drame de Baculard d'Arnaud, *la France régénérée,* petit ouvrage épisodique, en vers, de Chaussard, *Louis XIV et le Masque de fer*, *la Feuille des Bénéfices*, *le Père Gérard de retour à sa ferme*, vaudevilles de circonstance. A ces divers ouvrages, où se reflétaient les préoccupations du moment, venaient se joindre d'autres pièces d'un caractère moins tranché : *les Bons Amis*, comédie en trois actes, de Valmont; *le retour de Nicodème*, vaudeville en un acte, de Courtois; *le Réveil de Camaillaka*, opéra-comique en deux actes, paroles de Monet, musique de Scio; *le Sopha*, opéra-comique en un acte, musique de Scio; *la Peau de l'Ours*, opéra-comique en un acte, musique d'Arquier; *les Solitaires anglais*, comédie en trois actes, de Boursault-Malherbe; *Henriot et Boulotte*, parodie du *Henri VIII* de Marie-Joseph Chénier... On voit que le théâtre Molière faisait véritablement preuve d'une activité rare.

Mais son directeur avait des boutades singulières. Comme ses opinions effarouchaient un certain nombre de journalistes, et que ceux-ci se refusaient absolument à parler des pièces... colorées qu'il faisait représenter, l'administrateur patriote, outré de cette conspiration du silence ourdie par quelques écrivains, monte un jour sur la scène, et s'adressant au public : « Messieurs, dit-il, puisque les journalistes ne veulent pas absolument parler des pièces qu'on joue chez moi, je vous avertis que j'en ferai afficher les succès à la porte de mon spectacle. » Les Anglais, on le voit, n'auraient pas beau jeu à se targuer de l'invention de ce procédé, si bien mis en pratique par eux. Boursault les avait devancés.

Cependant, son entreprise ne réussissait pas au gré de ses désirs, et les événements du 10 août 1792 avaient amené la fermeture du théâtre Molière. Boursault, d'ailleurs, venait d'être nommé député à la Convention ; le 7 septembre, il résigna donc ses fonctions de directeur entre les

mains de ses pensionnaires (1). Ceux-ci se constituèrent alors en société, sous la gérance d'un des leurs, nommé Villeneuve, s'adjoignirent quelques nouveaux camarades, et rouvrirent leur théâtre le 29 du même mois, sous le titre modifié de Théâtre *National* de Molière, par une représentation donnée au bénéfice des veuves et des orphelins. Il se soutint quelque temps, et une pièce à grand spectacle, d'un caractère mystique, *le Château du Diable*, y attira même la foule pendant plusieurs mois (2).

En 1793, la gérance passe des mains de Villeneuve dans celles de son camarade Lachapelle (3), et, vu les événements, le théâtre adopte la dénomination nouvelle de *Théâtre des Sans-Culottes*. Son existence sous ce titre ne fut pas de longue durée; il n'avait décidément pas su conquérir la faveur du public, et il dut fermer ses portes dans le courant de l'année, pour ne les rouvrir régulièrement que quatre ans plus tard. Je dis régulièrement, parce que, pendant cette fermeture réelle, on y donnait cependant assez fréquemment des représentations au bénéfice des pauvres. Voici comment s'exprimait à ce sujet un critique du temps: « Ce théâtre n'annonce point, par des affiches répandues dans tous les

(1) Parmi les pièces jouées dans les premiers mois de 1792, je citerai les suivantes : *Trois ans de l'histoire de France*, drame politique de Plancher-Valcour; trois petites pièces de circonstance, *Simonneau*, de Josse, *le Suisse de Châteauvieux*, de Dorvigny, et *le Brave Thénard*; *le Débarquement de la Sainte-Famille à Alger* (!!!), de Plancher-Valcour; *Cahin-Caha*, parodie de *la Mort d'Abel*, de Legouvé; *le Baptême des Villageois*, etc., etc. Il en est une qui mérite une mention toute spéciale; c'est celle-ci, dont je reproduis avec une scrupuleuse exactitude le titre imprimé : « *Mutius Scœvola au camp de Porsenna*, mélodrame en 3 actes et en vers, précédé d'une scène de chant dialoguée, servant de prologue, et suivi du *Triomphe de la Liberté*, fête civique et religieuse, mêlée de chants et de danses, musique du citoyen Granier, attaché à l'orchestre de Rouen. Cette pièce a été jouée à Rouen, en octobre 1791, et à Paris, en avril 1792, sur le théâtre de Molière, et sur divers autres théâtres de la République. » (3e édition. Paris, Maradan, an II. in 8). A la suite du prologue se trouve cette note, qui est un trait de génie : « — Quelques critiques ne manqueront pas de relever les vers de *quatorze* pieds qui se trouvent à la fin de chacune des strophes, mais il me semble que *la liberté doit s'étendre à tout* (!!!). » Disons plutôt, en ce cas, que la liberté doit *s'attendre* à tout.

(2) Trois semaines après la réouverture, le 20 octobre 1792, on avait donné la première représentation d'une pièce de circonstance, *le Diner du roi de Prusse à Paris, retardé par indisposition de son armée*, « pièce historique » en deux actes, en vers. Il est regrettable de ne pas connaître le nom de l'écrivain qui traitait en vers un tel sujet, et qui ne redoutait pas sur l'affiche les proportions inusitées d'un semblable titre.

(3) « Lachapelle a été condamné à mort par le tribunal révolutionnaire, et exécuté le 24 mars 1794. Son théâtre avait été imprimé en 1786, au profit de sa belle-mère. Barbier, dans son *Dictionnaire des Anonymes*, lui attribue encore la traduction de *la Chute*, de Rufin, 1780, in-8. » — (BRAZIER : *Histoire des Petits Théâtres de Paris*.)

quartiers de Paris, les pièces qu'on y représente; on y va au hasard, et, comme le spectacle ne coûte que quinze sous par place, si l'on s'ennuie, au moins s'ennuie-t-on à bon marché; ne s'ennuie-t-on pas quelquefois pour beaucoup plus? Ce sont des sociétés bourgeoises qui s'amusent à jouer la comédie à ce théâtre : leur but est trop louable pour ne pas imposer silence à la critique (1). »

C'est le 27 floréal an VI (17 mai 1798) qu'il fit sérieusement sa réouverture, sous le nouveau titre de *Théâtre des Amis des Arts et des Élèves de l'Opéra-Comique*. Il avait cette fois à sa tête un écrivain estimable, Joigny, auteur de l'agréable comédie *le Valet embarrassé;* celui-ci prenait au sérieux ses devoirs d'administrateur; il avait recruté un personnel assez heureux, composé pour la plupart d'artistes qui déjà s'étaient fait connaître avantageusement sur divers théâtres de Paris, et parmi lesquels se faisaient remarquer Bosquier-Gavaudan et Baptiste le Chanteur, et l'on peut dire que le temps de la direction de Joigny fut, sous tous les rapports, l'un des plus satisfaisants de l'existence de ce théâtre. On n'y donnait plus ni grands drames noirs, ni pantomimes à fracas, ni machines politiques, mais de petites comédies, des vaudevilles gracieux, d'aimables opéras-comiques dont la musique était écrite par de jeunes compositeurs, Quaisin, Gresnich, Lemière de Corvey, Lebrun le futur auteur du *Rossignol*, qui, pendant vingt ans, fit les délices des habitués de l'Opéra, et quelques autres. On joua ainsi successivement, outre un prologue d'ouverture, intitulé *le Compliment sans compliment*, une jolie petite comédie de madame de Montenclos, *le Fauteuil*, une autre comédie, de Levrier, *Sigisberte*, un vaudeville agréable, *Helvétius à Voré;* puis plusieurs opéras comiques : *la Vendange*, paroles de Joigny, musique de Quaisin, *les Deux Orphelines*, de Sewrin et Lemière de Corvey, *les deux Crispins,* de Lemière de Corvey (paroles et musique), *le Prisonnier en Prusse*, musique de Porta, *le Diable couleur de rose,* de Levrier de Champriou et Gaveaux, qui obtint un immense succès, *le Fou malgré lui*, *les Époux de seize ans*... En même temps, on reprenait une foule d'ouvrages connus et joués à d'autres théâtres; *la Pupille*, de Fagan; *le Legs*, de Marivaux; *le Père de Famille*, de

(1) *Vérités à l'ordre du jour,* Paris, an VI. — Cependant, on y jouait encore parfois quelques pièces nouvelles. Voici la liste de celles qui y furent données du 1er janvier au 1er décembre 1797 : *la Baronne de Chantal,* drame en trois actes, en vers, de Cubière-Palmezeaux; *la Matinée de Frédéric II,* comédie en trois actes, en prose, de Rome; *la Réduction de Mantoue,* comédie en deux actes, en prose; *les Nouveaux enrichis,* comédie en un acte, en prose; *les Croyables,* opéra comique en un acte. La première seule a été imprimée.

Diderot; *le Mercure galant*, de Boursault; *l'Amant bourru*, de Monvel; *la Femme jalouse*, de Desforges ; *l'Impromptu de campagne*, de Poisson ; *la Jeune Indienne*, de Chamfort; *Heureusement*, de Rochon de Chabannes; *la Gageure imprévue*, de Sedaine ; *l'Habitant de la Guadeloupe*, de Mercier; *la belle Fermière*, de mademoiselle Julie Candeille; *la Métromanie*, de Piron ; *les Folies amoureuses*, de Regnard; *le Consentement forcé*, de Guyot de Merville; *l'Amour et la raison*, de Pigault-Lebrun ; *l'Ecole des Maris*, de Molière ; *la Feinte par amour*, de Destouches ; puis, dans le genre de l'opéra comique : *Blaise et Babet, les deux petits Savoyards, la Colonie, Alexis et Justine, les deux Chasseurs et la Laitière, le Petit Matelot, l'Amour filial, le Sorcier, le Nouveau Don Quichotte*, etc., etc.

On voit que ce répertoire était choisi avec goût ; d'autre part, le prix des places était modique, la troupe bien composée et faisant plaisir à voir, et le public ne faisait point défaut. Mais il est des entreprises malheureuses, et celle-ci en est une preuve : après divers tiraillements, la discorde finit par se mettre dans le personnel, qui se disloqua dans le courant de l'an VIII.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)

LE

MÉCANISME VOCAL ET LE CHANT[1]

V

DE LA PRONONCIATION.

Bon nombre de chanteurs, en émettant le son, le gâtent par la prononciation défectueuse, gutturale, nasale de certaines voyelles, de certaines syllabes. Les uns redoutent l'A, les autres craignent l'I, ou l'U, tous crient après ON, OU, IN, AN, etc., etc.

Une méthode de chant qui ne ferait pas disparaître entièrement les difficultés prétendues invincibles que présentent l'articulation de ces voyelles, de ces syllabes, resterait loin du but qu'il s'agit d'atteindre.

Avec mon système, système logique puisqu'il *continue* la nature et qu'il l'aide, les soi-disant obstacles infranchissables dont on fait tant de bruit disparaîtront sans retour.

On obtient une excellente sonorité :

1° Sur la voyelle A, par le soulèvement des basses côtes sternales qu'on tire en arrière au moment qu'on abaisse le diaphragme ;

2° Sur l'E, en avançant avec énergie la mâchoire inférieure et en serrant fortement les coins des lèvres appuyés aux dents ;

(1) Voir le numéro du 15 novembre.

3° Sur l'I, en poussant et pressant les coins des lèvres sur les œillères ;

4° Sur l'O, par la même pression, en y ajoutant le soulèvement très prononcé de la lèvre supérieure, pour continuer le voile du palais et empêcher toute sonorité nasale ;

5° Sur l'U, en poussant avec une force croissante les dents inférieures et en disposant les lèvres comme pour siffler.

Pour OU, voyelle composée, la position reste la même, mais la continuation du palais par la lèvre supérieure devra être plus marquée encore.

Quant aux cinq autres voyelles composées : AN, IN, ON, UN, EU, elles ne nécessitent réellement que des modifications imperceptibles dans les dispositions de la bouche, et l'élève parviendra de suite à les prononcer parfaitement sans qu'il soit utile de lui fournir de plus amples renseignements, s'il n'est pas absolument dénué de sens commun.

On articulera lentement les mots; comme l'air et le son, on les refoulera, on les maintiendra dans la poitrine; on les y enfoncera par une poussée des dents inférieures semblable à celle par laquelle on obtient BEU — A, qui est le type de l'articulation.

Cette poussée des dents inférieures étant maintenue, la bouche se trouvant ouverte, on fera en sorte, avant d'aspirer l'air, de suspendre un moment l'expiration, comme on la suspend un moment avant de chanter.

VI

PARENTHÈSE

Vous aurez déjà remarqué, Messieurs, que l'élève acquiert par des voies identiques une émission, une prononciation, une articulation irréprochables. Vous aurez remarqué aussi que la mâchoire inférieure joue un rôle considérable dans le mécanisme que je vous explique. Ce rôle vous semblera d'autant plus digne d'attention qu'il permet aux personnes dont l'ouïe manque de finesse ou dont l'oreille est fausse, de percevoir exactement le son, de le reproduire avec justesse, car, provoquant la distension de la partie du visage qui contient l'organe de l'audition, la tension de la mâchoire inférieure ouvre aux rayons sonores une route moins étroite vers le tympan, et elle offre à ceux dont la constitution est imparfaite le moyen de corriger la nature en mettant sûrement, immédiatement en contact la voix et le sens auditif.

En outre et dès qu'on sait la faire fonctionner, la mâchoire inférieure remplit l'office de la clef pour l'accordeur de pianos, des chevilles pour le violoniste; elle fixe le son avec une extrême précision. C'est à coup sûr qu'elle lui assigne son point d'attache, et qu'elle fournit au chanteur les moyens de faire résonner des sons splendides, des vibrations puissantes dans le corps le plus frêle. Fût-on malade, épuisé, la voix ne déviera pas si la mâchoire reste tendue et demeure en communication avec le diaphragme où se trouve l'âme de l'instrument humain.

VII

AVANTAGES CORPORELS RÉSULTANT DE L'APPLICATION DE LA MÉTHODE

Exécutés avec précision, les mouvements dont j'ai signalé l'importance et démontré l'efficacité font prospérer la poitrine, l'élargissent, abaissent les épaules les plus élevées, rétrécissent le dos de tout ce que la poitrine gagne en ampleur, amincissent la taille, effacent le ventre, *quelque proéminent qu'il soit*, embellissent maintes femmes, maintes jeunes filles, en donnant à leur corps des proportions harmonieuses, maintiennent, redressent le sein qui garde ou reprend sa place naturelle, et obligent les élèves, tous les élèves, sans exception, à faire élargir le haut de leurs vêtements de 15 à 17 centimètres, à en raccourcir le dos, à en allonger le devant, à en amincir la ceinture. Ces changements, ces améliorations, ces transformations se produisent en trois ou quatre mois; je les ai obtenus même *chez des mères âgées de quarante-cinq ans*.

VIII

DEUX RECOMMANDATIONS

Et maintenant je supplie les femmes de supprimer absolument le corset dont elles n'auront plus que faire aussitôt qu'elles suivront mes instructions, et j'invite les jeunes gens des deux sexes, surtout ceux qui songent à aborder le théâtre, à porter une ceinture en coutil caoutchoucté, à double pression, à ligne courbe à sa partie inférieure, revêtue d'œillets qui permettent de la serrer à volonté et garnie en bas, à l'intérieur de trois petits coussins de crin destinés à soutenir le bas-ventre. Ces précautions sont un

La suppression du corset est une condition sans laquelle il deviendrait impossible de réaliser aucun des résultats dont il est parlé, parce que tout ce qui comprime, si peu que ce soit, les muscles et les côtes, paralyse inévitablement le développement ou le replacement des organes.

Qu'on ne s'y trompe point, d'ailleurs : le corset n'est pas seulement un instrument de supplice; c'est un agent de déformation, de destruction ; il altère la pureté des lignes, il suscite des maladies. Rien de pernicieux comme cette cuirasse féminine, qui peut occasionner et qui *occasionne* des désordres graves en pesant sur les intestins, en rapprochant outre mesure les côtes, en paralysant les muscles, en s'opposant à la flexibilité du torse, en affectant *certaines parties* qui devraient demeurer saines et fortes.

Si les femmes étaient sages, elles renonceraient enfin à cet engin ridicule et nuisible; elles se rappelleraient qu'il faut mettre au monde des enfants robustes, et cette pensée, sans doute, les déferait de leur goût pour les tailles de guêpes. Eh ! mesdames, les tailles de guêpes sont-elles si conformes à la véritable beauté? Je me permets d'en douter lorsque je regarde ces admirables statues antiques aux proportions si gracieuses et si belles.

Ce qui remplacera bientôt le corset, c'est la volonté appliquée à la science du mouvement, à la régénération des races civilisées.

Quant à la ceinture, dont je recommande l'emploi à toutes les fillettes commençant à sauter à la corde, à toutes les jeunes filles apprenant à danser ou allant au bal, il sera bon de s'en servir dès le début des études vocales. Elle ne saurait diminuer le ventre de grosseur, mais elle le soutient, point essentiel. Elle est une sorte de thermomètre indiquant à l'élève s'il opère ou non tous les mouvements de bas en haut ; elle l'avertit d'abord dès qu'en chantant il exerce la moindre pression sur les intestins. En outre, elle sert, pour ainsi dire, de plancher aux vibrations sonores.

L'emploi de la ceinture semblera si favorable aux élèves qu'ils continueront à en faire usage, même s'ils cessaient de chanter.

IX

EXERCICES

L'élève commencera par appliquer les divers mouvements que je viens d'énumérer à la lecture à haute voix de cette méthode jusqu'à ce qu'il la sache par cœur. En la récitant, il s'appliquera à faire ressortir les nuances

de prononciation qui existent entre ET et EST, entre AIME et SUPRÊME, entre une voyelle brève et une voyelle longue, entre les singuliers et les pluriels, entre les mots terminés par une seule voyelle, comme, par exemple, ENNEMI, PERDU, FLÉTRI et ceux terminés par deux voyelles dont la dernière se prononce à peine, comme AMIE, ÉMUE, PATRIE; entre les diphtongues UI dans étui, IA dans diable, fiacre, IEU dans dieu, milieu, pieu, IEN dans mien, tien, etc., etc., et les syllabes composées simplement d'une consonne et d'une voyelle, comme FI dans figure. LI et TÉ dans liberté, etc., etc.; dans la conversation on tient rarement compte de ces différences : c'est un tort. La langue veut être respectée. Quand l'usage, l'afféterie, la négligence, le défaut d'instruction, de mauvaises habitudes contractées çà et là l'appauvrissent, la défigurent, c'est à l'artiste à lui rendre sa richesse, son charme, sa dignité; c'est à l'acteur, au chanteur, à l'orateur à observer avec soin ses inflexions si variées, si délicates.

Beaucoup de Français, même parmi ceux qui savent leur langue, ont une prononciation incorrecte, vicieuse, quelquefois grotesque. Peu de personnes, au contraire, se doutent que notre idiome si vertement critiqué abonde en admirables sonorités qui n'ont rien à envier à la langue italienne. Ce sont ces sonorités-là, négligées par le public, avilies par la foule, qu'il s'agit de rétablir, de conserver.

Au surplus, ce qui arrive chez nous arrive en Italie, en Angleterre, en Allemagne. S'imagine-t-on qu'à Florence, à Rome, les Italiens parlent et chantent tous d'une façon satisfaisante? Si on se le figurait, on se tromperait singulièrement. Allez à Milan, à Gênes, à Bologne, écoutez les naturels de ce beau pays italien où l'on suppose que les voix poussent comme des champignons, et dites-moi s'il s'y trouve beaucoup d'organes purs et sonores. Vous avez entendu cent fois des Italiens chanter, parler de la gorge et du nez. Pourquoi? parce que, ainsi que la majorité de nos compatriotes, ils ne cherchent point cette sonorité distinguée, cette bonne émission, cette prononciation excellente sans lesquelles il ne saurait y avoir de voix vraiment belles, ni d'organes nobles et séduisants.

La lingua toscana in bocca romana, pura, chiara, distinta è rarissima même chez les Toscans, même chez les Romains. C'est cependant chez les Romains que la parole et le chant ont le plus de sonorité. En somme, les gens distingués à tous égards et parlant *bellement* leur langue ne sont pas nombreux; mais j'ai toujours remarqué que ceux qui ont un bel organe ont grand air.

L'élève expliquera la méthode au professeur, afin que celui-ci puisse

savoir si le disciple s'est rendu compte de toutes choses. Ce travail ne sera interrompu qu'au moment où le chanteur possédera complétement les moyens que la *science du mécanisme vocal* met à sa disposition. Il trouvera à la fin de cette première partie des exercices que le maître lui fera consciencieusement étudier. Ces exercices ont pour objet de fondre entre eux les divers registres de la voix à laquelle ils donneront une homogénéité complète. Quand l'élève les dira parfaitement, il ne sera certes pas encore un artiste ; mais il saura conduire sa voix, aucune difficulté ne lui paraîtra étrangère et il aura rassemblé tous les matériaux nécessaires à l'art du chant.

X

HYGIÈNE

On fait fonctionner journellement ses bras, ses jambes, son cerveau ; pourquoi n'obligerait-on pas les poumons, le cœur, le foie, les reins à fonctionner mieux, avec plus d'activité, à se mouvoir efficacement dans les limites qui leur sont assignées ? Cette gymnastique ne serait-elle pas favorable à l'ensemble de l'organisme ? N'amènerait-elle pas une juste répartition du sang dans toutes les parties du corps ?

Qui en doute ?

Or, mon système permet au chanteur d'exercer les organes internes et de communiquer à ceux-ci, comme à ceux-là, une intensité de vie extraordinaire. Grâce à ce système, Messieurs, on obtient les résultats suivants :

Les mouvements opérés de bas en haut, sauf ceux de la pointe des épaules et du diaphragme, sont salutaires, hygiéniques, sans danger aucun.

Exercée avec précaution, la poitrine se consolide.

Les poumons se mouvant comme un soufflet d'orgue, se dilatent et se renforcent du faîte à la base.

Habilement mis en jeu, les muscles intercostaux acquièrent un développement, un assouplissement qui profitent à la poitrine et dont les autres muscles se ressentent.

Le cœur s'éveille et vibre sous l'influence du mouvement costal.

L'estomac devient plus vigoureux à la seule condition qu'on ne chante que trois heures après avoir mangé.

Le ventre disparaît, s'efface entièrement.

Les reins se sentent à l'aise par suite de la disposition générale du corps.

Quant aux maladies du foie, les chanteurs, on le sait, n'eurent jamais à les redouter et il est sans exemple, dit-on, qu'ils aient été atteints de crises hépatiques ou d'hypertrophie; ils n'ont donc rien à craindre de ce côté en dépit de la bile qu'ils ne manqueront pas de se faire en mainte occasion.

Le cou ne grossit ni ne se déforme.

Le larynx, ménagé, se meut sans peine et opère facilement sa modeste ascension.

Ouvert par la tension buccale, le gosier cessant d'être malmené, irrité, froissé, ne se congestionne plus.

Quoique enrhumé on peut chanter.

Ceux dont la croissance, par une raison quelconque, n'a pas été complète, grandissent.

Le torse gagne en vigueur, en souplesse, en beauté.

En beauté, ai-je dit ?

Oui.

Et à propos de cette dernière expression, Messieurs, laissez-moi vous demander si la beauté, celle des proportions du moins, ne vous paraît pas pouvoir résulter un jour pour tous les hommes du bon emploi et par conséquent de l'équilibre de leurs facultés ? Est-ce là une supposition hasardée, inacceptable, un rêve ? Je ne le crois pas. La pensée ne modifie-t-elle pas la physionomie et jusqu'aux traits du visage ? Pourquoi une existence bien dirigée, bien remplie, acceptée par des générations successives comme un noble héritage, n'influerait-elle pas, à la longue, sur notre forme extérieure ?

Mais je me hâte de quitter le terrain des possibilités, de l'idéal peut-être, pour rentrer dans le domaine du réel.

Jusqu'au moment où *la science du mécanisme vocal* cesse de présenter des difficultés, voulez-vous savoir, Messieurs, où l'élève éprouve une grande fatigue pendant les trois ou quatre premiers mois en prenant ses leçons ? C'est aux jarrets. Et cela se comprend, puisqu'on agit sur les muscles de bas en haut. Quant à la gorge, à la poitrine, si la moindre lassitude s'y faisait sentir, c'est que la méthode serait mal comprise, mal enseignée, mal appliquée. Loin d'affecter les organes, les moyens que j'emploie les développent, les consolident, les guérissent. C'est à ce point qu'un enfant dont la colonne vertébrale aurait une tendance à dévier ne pourrait trouver rien de meilleur pour se redresser que l'exercice du chant pratiqué de cette manière. Il m'est arrivé de rendre égales les

épaules d'une jeune fille qui passait pour bossue et qui est actuellement une des plus belles personnes qu'on puisse voir. Et remarquez, Messieurs, qu'il n'y pas lieu de crier au miracle : de pareils faits se reproduisent journellement sous mes yeux. Ce qui étonne tout le monde me semble aujourd'hui très simple : j'ai découvert un des secrets de la nature, voilà tout; mais je suis un peu fière de ma découverte, je l'avoue, et je suis heureuse du bien immense qu'elle fera.

En attendant que Messieurs les professeurs examinent mon système, qu'ils l'étudient, qu'ils se l'approprient, qu'ils constatent son action immédiate sur leurs élèves, je soutiens, j'affirme, *et je puis prouver* que tous ceux qui parlent peuvent chanter, acquérir une belle voix, la conserver intacte jusqu'à un âge avancé, en tripler, en quadrupler le volume par le travail; que ceux qui en ont une belle, ce qui est toujours préférable, en augmenteront l'étendue et en doubleront la puissance en faisant leurs études; que ceux enfin qui ont la poitrine délicate la renforceront indubitablement et que, à moins de tubercules avancés, ils pourront recouvrer la santé par ce travail qui est un régénérateur.

Vers la quarante-cinquième année, les forces vitales commençant à diminuer, tendent à se concentrer pour alimenter le corps et pour l'aider à franchir sans infirmités sa dernière étape; à cette époque de la vie, si difficile à traverser, il faut faire des efforts pour que le sang qui a perdu de sa chaleur, de son activité, circule pourtant dans tout l'organisme. Les personnes de mon sexe qui voudront parer aux inconvénients inévitables du retour d'âge, éviter les engorgements si dangereux de l'utérus et passer sans inquiétude entre une multitude d'incommodités, éviteront bien des souffrances en faisant usage de ma méthode. C'est un moyen hygiénique dont j'ai déjà eu l'occasion de constater sur autrui les excellents effets et que je ne saurais trop recommander aux dames qui tiennent à prolonger leur existence et à conserver la santé.

XI

RÉSUMÉ DE LA MÉTHODE

L'élève observera soigneusement toutes mes recommandations; il n'en négligera aucune : il songera à la position générale du corps, aux mouvements simultanés du creux de l'estomac, de la mâchoire inférieure et des lèvres, à la respiration, à l'émission, à la nécessité de suspendre la respiration avant d'émettre le son; il fera jouer sans relâche

les basses côtes sternales, les poumons — en respirant profondément, — le diaphragme, la mâchoire inférieure qu'il avancera avec énergie et qu'il ramènera à cette position chaque fois qu'elle s'en sera éloignée par un mouvement inévitable au moment de la prise d'air, mouvement qu'il faut s'appliquer à restreindre; il exigera des poumons, des basses côtes sternales qu'il tirera en arrière et du diaphragme un mouvement de va-et-vient semblable à celui d'un soufflet d'orgue dont on se garde d'épuiser entièrement l'air; il se rappellera que tous les mouvements, à l'exception de ceux du diaphragme et de la pointe des épaules, s'accomplissent de bas en haut; il n'oubliera point que les mouvements généraux se font en avant, que rien ne peint la bêtise comme des lèvres molles dont on dirait les coins retenus par des agrafes dans une espèce de renfoncement formé par un sourire stéréotypé, et que les lèvres ne doivent pas être dans cet état lorsqu'elles n'y sont pas contraintes par un franc rire ou par un rire tranquille. La bouche, comme le torse, doit se projeter en avant; non soutenue, elle signifie ivresse, vieillesse ou idiotie. Il ne faut pourtant rien exagérer, surtout quand on ne chante pas, et cependant on s'appliquera, même en marchant, à conserver la position corporelle propre à l'émission vocale; assis, on fera bien de l'observer encore; c'est une excellente habitude dont les bureaucrates se trouveraient à merveille. Cela les empêcherait de plier le torse en deux pour écrire et de se fatiguer l'estomac. On se souviendra de mettre le son en rapport avec le diaphragme par la tension de la mâchoire inférieure, tension sans laquelle l'ouverture qui lui permettra de descendre ne se ferait pas. Le diaphragme est le tremplin de la voix; c'est là que le son doit aller se poser pour rebondir ensuite et s'élancer à l'extérieur par le conduit buccal. L'élève s'en souviendra. S'il l'oubliait, le son, posé, arrêté à mi-chemin, serait faible, mou, manquerait de justesse et résonnerait infailliblement dans la gorge. Appuyé à l'endroit indiqué, au contraire, et dirigé directement par le gosier bien ouvert vers l'*étroite* embouchure formée par les lèvres, il vibrera superbement. Alors il ne saurait être ni faux ni nasal. D'ailleurs, le prît-on dans la gorge, il redescendra dans la poitrine si, pendant sa tenue, l'élève exécute les mouvements voulus, et, réintégré à sa place naturelle, il redeviendra juste instantanément. J'en ai fait cent fois l'expérience.

ANDRÉE LACOMBE.

(La suite prochainement.)

L'ÉCOLE DE L'ORCHESTRE

Le public, non moins que les musiciens et même les exécutants, ne sait pas toujours apprécier les mérites ou juger les défauts des hommes auxquels incombe la direction de l'armée instrumentale. Généralement, on ne sait pas se rendre compte des difficultés de la besogne des chefs d'orchestre si souvent routinière ou mal jugée.

Au Conservatoire de Paris, on a projeté de créer une école d'orchestre qui fait défaut en Allemagne, en Autriche, en Russie, en Angleterre, en Scandinavie, en Suisse, en Italie, en Espagne. Cette école, qui est un de ces projets rêvés et toujours inexécutés en Europe, va se trouver constituée en Amérique. Dans le Collége de musique qui va être élevé dans le Central-Park, à New-York, une école d'orchestre sera fondée. Comme la dotation de ce Collége musical est d'un million de livres sterling et que le directeur exige que les plus habiles maîtres, les plus estimés compositeurs y soient attachés; comme d'autres donateurs se joindront au donateur premier et veilleront, selon l'habitude américaine, à ce que l'idée du fondateur primitif ne soit ni altérée, ni faussée, ni affaiblie, il est à espérer que cette école d'orchestre sera maintenue à la hauteur de toutes les autres fondations américaines.

Ce ne sera point du reste la première fois que les européens vieillis et ankylosés dans leur impéritie, se seront laissés devancer par le peuple jeune, intelligent, oseur, qui a donné au roman Edgar Poë, et Joaquim Miller à la poésie. New-York est la métropole commerciale des Etats-

Unis. Nul doute que lorsque les savants de Boston, la cité esthétique et doctorale, et les philanthropes de Philadelphie, la ville moraliste de William Penn, auront vu dans New-York se fonder avec éclat, avec utilité surtout, un Collége musical, ils ne veuillent à leur tour doter leurs villes d'une école lyrique non moins splendide et utilitairement aménagée.

L'on prévoit déjà qu'avant cinquante ans, l'Amérique du Nord, sur toute sa surface, sera fournie d'orchestres vaillants, bien assortis, et surtout munis d'excellents chefs d'orchestre. Les compositeurs ne feront pas défaut non plus. Puisqu'il y aura des auditoires, des exécutants, des chefs d'orchestre, des salles de spectacle, des halles de concert, le terrain sera tout préparé, tout fécondé, et la moisson ne sera pas tardive. Les compositeurs écriront une musique originale comme Poë et Miller ont écrit des poëmes originaux; nos lèvres rassasiées de choses écœurantes trouveront enfin quelque part une saveur sauvage, inattendue, vivifiante. La musique aura enfin cette franchise d'accent, cette ferveur de rajeunissement, ce renouvellement de pensée, cette réformation d'art qu'on cherche vainement chez nos maîtres les plus vantés..... mais ce sera en Amérique.

La direction d'une armée musicale, instrumentale ou chantante, ou simplement de fanfare nombreuse ou limitée dans son personnel, est une affaire complexe, une charge méritoire, une œuvre d'improvisation et aussi de méditations préventives; il y faut à la fois le tact, la souplesse, la divination et la science complète. L'abnégation y est aussi de mise, car c'est toujours l'idée d'un autre que le chef d'orchestre fait exécuter, et, sous la main, il a des hommes qu'il faut savoir manier au moral au moins tout autant qu'il faut savoir employer leur aptitude et la discipliner en vue de l'effet à produire.

Chef de musique, maître de chapelle, chef d'attaque, chef d'orchestre, etc., ce sont là des termes bien différents. Le chef d'attaque est le musicien chargé de conduire tous les chanteurs qui dans un chœur disent la même partie : il y a le chef et la cheffe. Le chef de musique est le musicien qui se trouve à la tête d'un corps de musique militaire; c'est aussi un chef d'orchestre. Dans les orchestres de femmes, qui désormais ne sont plus une rareté, la directrice d'orchestre reste nommée chef. L'attribution cheffe reste consacrée pour la motrice d'attaque dans les chœurs.

On n'a pas de terme pour la hiérarchie très nombreuse des exécutants entre lesquels se subdivise la direction qui, tout entière, est entre les mains du chef. Les premiers violons, les seconds violons, les basses, etc.,

tout cela doit marcher ensemble, se toucher du coude, comme on dit, et cependant avoir l'œil sur le maître dont le bâton ou l'archet vivifie, rhythme, scande, et donne l'impulsion à tous les instrumentistes et à tous les chanteurs. Il y a au reste direction dès que deux instrumentistes ou chanteurs veulent opérer ensemble, et, tout de suite, cette direction s'attribue d'instinct au moins inhabile. C'est ce qui fait que les virtuoses, les solistes, les pianistes qui n'ont pas reçu la discipline éducatrice de l'accompagnement, se trouvent si maladroits, si empêchés lorsqu'ils veulent s'atteler à un duo, à un trio, à un quatuor, ou même simplement accompagner une romance.

Dans la musique de chambre, il y a toujours un *dirigeur*, un chef, un maître, et lui seul indique le rhythme, marque les pulsations. Ce qui fait la supériorité constatée de l'exécution restreinte de la musique de chambre, c'est que, sans compétition d'amour-propre, l'élection du chef se fait entre gens instruits, bien élevés et réunis pour se procurer un plaisir délicat. Lorsque dans les fêtes de petites villes, on rassemble ces musiciens déjà façonnés par la musique de chambre, on est tout étonné de les trouver excellents pour la musique d'orchestre. La raison en est que leur éducation d'accompagnement est toute faite; mais c'est alors que la difficulté commence, parce qu'au lieu de les laisser choisir eux-mêmes leurs chefs parmi ceux qu'ils sont accoutumés à suivre dans le quatuor, on leur impose d'habitude un musicien quelconque affublé du titre de chef d'orchestre, mais non doué ni instruit pour cette direction. M. Sauzay, dans son érudite et très littéraire étude sur l'*Ecole d'accompagnement*, a touché à cette question. M. de Lenz l'a abordée aussi. Dans les revues musicales semées en Europe, on trouve quelques articles sur ce sujet. Néanmoins, le domaine musical auquel appartient la direction de l'orchestre a peu tenté les critiques d'art. On peut s'assurer qu'il n'a pas été négligé par Wagner, et les artistes connaissent tous le chapitre qu'il a consacré à ce sujet dans ses œuvres complètes (*Gesammalte Schriften und dichtungen*, 4e vol., Leipzig), et où ses sagaces observations sont appuyées sur des modèles, des citations de partitions et une appropriation de technologie dont nous n'avons pas ici la ressource.

Lorsqu'un auditoire ne se rend pas compte d'une œuvre consacrée, lorsqu'il ne la comprend pas et ne la voit pas se développer à son oreille et à son entendement avec clarté, on peut conclure que le chef d'orchestre ignore son métier. Les instrumentistes, les chanteurs sont bien plus près d'un jugement réel et toujours juste lorsqu'ils se prononcent sur leur directeur musical, par la raison qu'ils sont menés et que tout de suite tout leur devient facile, tout se débrouille, tout s'aplanit devant

eux si leur chef sait tenir les rênes, si l'on peut dire de lui qu'*il connaît son affaire*. Ils ont le sentiment qu'ils sont bien conduits dès la première mesure, et, dès le premier battement, ils sentent aussi s'ils ont à leur tête un artiste incapable.

Quand un musicien a été une fois manié par un chef habile, il admet l'axiome que mieux vaut un ensemble d'exécutants secondaires avec un directeur expert, que les meilleurs virtuoses avec un imbécile pour les commander. Ce qu'on rencontre le plus souvent, c'est un orchestre récalcitrant autant que peu instruit, et, pour le diriger, un chef incapable. Aussi, la musique exécutée en France, où cette association d'incapacités est fort commune, ne tente-t-elle aucun auditeur, et les premiers essais n'ayant pas réussi, chacun se retire mécontent. Ainsi s'explique qu'il n'existe dans tant de villes ni Salle de concert ni Opéra. Le genre de musique qu'on y exécute s'y borne aux idées simples d'airs de danse, de pièces de concertos, à la récréation délicate de la musique camérale ou au quatuor vocal, ou bien encore à l'exécution savante de la musique d'orgue qui est très brillamment représentée dans nos départements. Lorsque ces mêmes musiciens veulent transformer l'art, introduire l'élément dramatique, se grouper pour la symphonie-musique, instruments, chants, chœurs, tout devient réfractaire parce qu'il ne se trouve plus pour tout coordonner un chef qui sache utiliser ces forces dispersées, et dont l'aptitude directrice corresponde aux qualités des musiciens qui doivent être dirigés et qui ne demandent qu'à bien faire

Dans les départements, la leçon d'accompagnement est donc reçue dans les séances de musique intime où s'exécute le quatuor. Mais combien d'instrumentistes ne reçoivent pas cette éducation ! D'où il résulte qu'il y a dans l'école d'orchestre un double enseignement. Il y a la leçon d'accompagnement, il y a la leçon de direction. Il s'agit entre le chef et les exécutants de jouer ensemble, de suivre une mesure, un rhythme indiqué, de commencer et de finir en même temps. Cela n'est point déjà facile. Il faut en outre étudier cet ensemble, trouver le sens complet des pages que le compositeur a écrites et mettre en relief, c'est-à-dire exécuter ce que le compositeur a créé, éclairer son œuvre, faire comprendre son idée, en montrer toutes les beautés. Cette collaboration réclame entre les exécutants et le chef une similitude d'éducation, une connaissance commune du vocabulaire musical, un sentiment semblable de l'art et de ses manifestations. Mais comme le *coup d'ouïe*, la perception auditive est différente, chaque instrumentiste, chaque chanteur est le point de départ d'un effet et le point d'arrivée de tous les autres effets multiples. Tout se transforme selon le *point d'ouïe* de chaque musicien

et le rôle qu'il joue. Lui, le chef, doit tout voir, tout pressentir, tout préparer avec impartialité et tout faire converger vers le but qu'a marqué l'auteur et dont il doit avant tout avoir l'idéale compréhension.

La coutume est désormais d'élever les musiciens de manière à ce que rien de la musique ne leur soit étranger, ni l'acoustique, ni l'harmonie, ni la facture instrumentale, ni l'orchestration, ni la partie mathématique qui est afférente à la musique et dont Hoené Wronski, Durutte, Hehmoltz, Auguste Comte, Pierre Laffitte ont établi les bases. Le résultat de cette complète éducation sera excellent et l'ironie ne pourra plus s'attaquer à des musiciens comme nous en avons tant connu, qui parviennent après une longue vie à n'être que l'appendice de leur clarinette ou de leur violon et qui n'ont aucune intelligence de ce qui peut être un art dans son ensemble, dans son origine et dans son but esthétique. Mais ce que l'exécution gagnera à être suivie par des instrumentistes musicalement instruits, c'est ce qu'on ne comprend pas encore assez en France, tandis qu'en Amérique, on l'a si bien compris qu'il est admis déjà en principe que l'école d'orchestre dans le Collége musical ne s'ouvrira pour le chef comme pour l'exécutant que lorsque son éducation générale en musique aura été complétée dans tous les sens. L'école d'accompagnement et l'école de direction viendront couronner le tout.

Toutes les ressources de l'art moderne doivent être connues du chef d'orchestre et doivent lui être familières. Si son cerveau rétréci ne peut comprendre que la musique admise comme classique, il ne pourra faire exécuter de la musique moderne que celle qui s'est faite en copie des œuvres vantées, et il repoussera les compositeurs contemporains qui voudront franchir les barrières, ou bien il trahira leurs efforts et falsifiera leurs idées; il s'asservira à la tradition lorsqu'il exécutera les œuvres dites classiques, et l'on sait que dans ces conditions la tradition va sans cesse en s'altérant jusqu'à ce qu'un chef d'orchestre de génie, comme par exemple Habeneck, reconstitue l'œuvre et lui rende son rhythme, son accent et son premier élan.

Il y a plusieurs manières de dire avec génie une belle phrase. La symphonie en *ut* mineur en est un exemple. Beethoven réclamait pour les quatre premières notes de l'allegro le mouvement solennel d'un large andante con moto. Il pensait faire ainsi mieux ressortir le caractère mythique du morceau. Il disait : « C'est ainsi que le *Destin* (*fatum*) frappe à notre porte. » L'allegro con brio ne devait commencer d'après lui qu'à la sixième mesure, et le changement devait trouver place au passage analogue de la deuxième partie.

En Allemagne on frappe, conformément à la tradition de Beethoven, les quatre notes en quatre coups saccadés. Habeneck réforma la tradition, et cette entrée n'en reste pas moins sublime. Telle qu'on nous la donne au Conservatoire, sous la tradition d'Habeneck, ces quatre notes sont toute une révélation. C'est qu'aussi Habeneck n'était pas seulement un homme d'étude, un pédant ferré sur ses quatre règles d'arithmétique musicale; il sentait, il comprenait, il devinait, et quand il avait en main son bâton de maîtrise instrumentale, il était un révélateur, un créateur, le type admirable du chef d'orchestre.

Ecoutez les sonates de Beethoven 109, 110, 111, et aussi 106 et quelques autres. Si c'est un Français qui les exécute, vous ne les comprenez pas, elles vous ennuient. Prenez un Suisse, un Allemand, un Scandinave, un Anglais, vous comprenez aussitôt. Le sens intime se révèle, c'est que l'étude de Beethoven s'opère dans le Nord dans le vrai sens d'un monde musical fermé à nos études fantaisistes, routinières et de *chic*, pour dire le mot vrai tel que l'argot l'a créé. De *chic*, il n'y en a pas dans Beethoven; mais si un pianiste y en met, vous êtes sûr que Beethoven devient aussitôt incompréhensible, insaisissable. Listz, Rosenhaim, Olga de Janina, Hans de Bulow, Rubinstein, madame Szarvady, s'occupent avant tout de bien comprendre le maître, puis de l'interpréter comme ils l'ont compris. Cela seul suffit à leur succès. Les virtuoses qui enguirlandent Beethoven, qui l'enjolivent, lui donnent du *chic*, sont eux-mêmes les meurtriers de leur talent, et le public qui ne comprend pas ce qu'ils jouent se demande pourquoi ils ont un piano entre leurs mains, de même que lorsqu'il entend Schumann, Wagner, Brahms, Berlioz, interprétés au hasard, il s'irrite et réclame que chanteurs, chef d'orchestre et instrumentistes soient renvoyés à la férule scolaire, puisqu'ils prétendent faire comprendre à l'auditeur l'œuvre qu'ils ne comprennent pas eux-mêmes.

Aux concerts du Conservatoire, on arrive à détourner Beethoven d'une intensive interprétation par suite de l'absence de discipline de l'orchestre sous la main autoritaire d'un chef qui sache exactement ce qu'il veut. Chaque instrumentiste accomplit sa tâche comme si lui seul était écouté; il remplit son office avec une virtuosité incomparable; mais l'ensemble de toutes ces virtuosités toutes mises en relief fait perdre à l'ensemble de l'œuvre son caractère d'unité, de personnalité. Chaque détail est cloisonné et la perspective disparaît. Ainsi, un orchestre émérite ne trouve en résumé d'autre résultat que d'avoir exécuté avec perfection les subdivisions du détail, ce qui est l'œuvre des commençants. Que fait un professeur de quatuor ou d'orchestre quand

il a affaire à des élèves ? Il se préoccupe des observations de détail, de la pénétration, de la séparation naturelle des phrases, de la nécessité de faire ressortir le chant à quelque partie qu'il se trouve, de l'importance des silences, de l'utilité de faire sentir les notes de basses qui modulent, de mettre, en un mot, chaque chose à sa place et de mettre en emploi toutes les ressources musicales de la mélodie, de l'harmonie, du rhythme, des nuances et des sonorités, car partout où l'exécution est faible, l'idée sans clarté, la phrase sans accent, on peut être assuré qu'une de ces ressources musicales a été mise de côté ou négligée.

C'est en effet par la recherche de la perfection apportée à chacun des moyens indiqués que s'établit l'équilibre dans l'exécution ; mais cet équilibre relève tout entier du chef d'orchestre, le travail précédent dépendant surtout de l'habileté des exécutants faisant œuvre d'élèves studieux, et c'est le chef d'orchestre seul qui donne à l'emploi de ces moyens indiqués la valeur réelle en leur faisant occuper la place que, d'après sa sagacité, leur assigne leur importance relative.

On n'a pas assez parlé de l'étude de la perspective en musique. L'art du chef d'orchestre est de discipliner l'exécution de façon à mettre en relief l'idée première et de la colorer, de la nuancer par l'idée accessoire en reléguant au premier ou au dernier plan ces fonds, ces repoussoirs, ces ombres portées, ces accompagnements sur lesquels, en clarté ou en touche sombre l'idée principale doit se détacher. Dans l'exécution d'un chef-d'œuvre, tout instrument pense, et le chef d'orchestre réglemente cet ensemble de pensées concourantes et en lie la gerbe. L'exécutant, lui, s'absorbe dans sa partie, mais en s'abandonnant avec souplesse à l'impulsion qui lui est donnée. Lui, le chef d'orchestre, il entend et dirige les renversements de la haute à la basse, les imitations rapprochées, les changements de ton, toutes les complications transcendantes ; il ménage les forte, les piano, les crescendo, les smorzando, les coïncidences des phrases mélodiques qui, d'abord entendues séparément, sont ensuite réunies, superposées, entrelacées et s'alternent dans un mariage bien assorti tantôt au chant, tantôt à l'accompagnement, tantôt en majeur énergique et pompeux, tantôt en mineur dans l'échelle élevée des tons, dans les tristesses aériennes de l'idéal inaccessible. Il surveille avec un soin tout particulier les modulations, il contrôle aux violons la tenue du son, aux instruments à vent l'intempestivité bruyante, et à toute son armée, vaste ensemble de parties, trios, quatuors, quintettes, qui ont chacune son intérêt, l'homogénéité de jeu, d'efforts, de résultats. Un bon chef d'orchestre sauve souvent, par l'élégance et le fini de l'exécution, un morceau que tachent des détails vulgaires ; de même un inintel-

ligent batteur de mesure rend triviales les plus sublimes compositions.

Le secret de l'habileté dans la direction orchestrale, c'est de trouver le véritable sens de ce qu'il faut jouer. Ce n'est pas une qualité qui s'acquiert, loin de là ; une disposition naturelle fait seule deviner le côté philosophique et poétique d'une œuvre qu'on a fouillée dans toute sa partie technique. Quand on a été doué de cette faculté, on l'améliore, on l'accroît, on la guide, on l'affine; mais l'éducation ne supplée pas le goût naturel, l'innéité du sens orchestral, de la virtuosité directrice de l'orchestre qui palpe en quelque sorte le caractère de l'œuvre musicale et aussitôt le formule à travers ses complexes exécutants instrumentistes. L'histoire musicale, dans la technologie spéciale de l'orchestre, fournit des renseignements, des traditions qu'il faut avant tout connaître; c'est une érudition à acquérir, surtout à se créer personnellement, car ici tout échappe au commentaire matériel, et les mots sont insuffisants, les chiffres trompeurs, les commentaires égarent. C'est là le génie du chef d'orchestre de savoir trouver le style de chaque maître et de chaque époque, et de féconder son aptitude innée par l'érudition, la comparaison, l'expérience et ce flair particulier sans lequel un chef d'orchestre n'est qu'un vulgaire bâtonnier de tréteau.

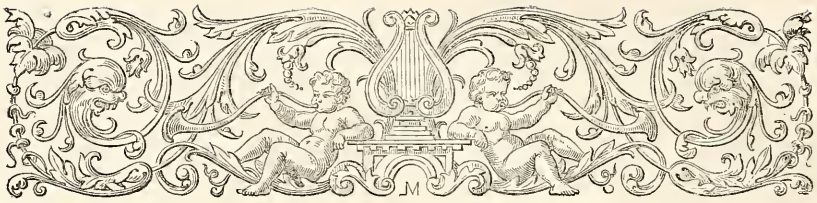
Habeneck, à qui la France doit la résurrection de ses grands opéras et la création des concerts du Conservatoire d'où sont sorties toutes les autres associations symphoniques, est le représentant disparu de la géniale direction orchestrale. Par sa longue habitude de l'enseignement, son esprit intuitif de la musique instrumentale, par son activité, sa maîtrisante volonté, il s'était acquis sur l'orchestre de l'Académie de musique une autorité que nul ne songeait à lui contester et dont il se servit pour doter la France d'une incomparable armée d'exécutants auxquels il confia la révélation même de Beethoven. Aux répétitions générales, on ne pouvait assez admirer combien il savait s'imposer à ces masses intelligentes que, d'un signe presque invisible, il retenait ou lançait. Comme les moindres détails se relevaient par une appréciation scrupuleuse, avec quel art il nuançait, il moirait la nuance! Dix fois, au besoin, la difficulté était attaquée, reprise, fouillée à nouveau; pas une note, pas une intention n'échappait à sa susceptibilité auditive et esthétique que rien n'égarait ou ne calmait. Pour lui, chaque instrument, chaque son d'orchestre avait nom d'homme, et si, au moment d'obtenir son effet tant cherché, l'inadvertance d'un cor ou d'un basson venait tout gâter, Habeneck s'agitait sur son banc, frappait son pupitre à coups redoublés, et, fixant sur le maladroit trouble-fête sa face irritée, il le désignait aux blâmes du public et le rappelait à l'ordre sans merci.

Habeneck possédait la confiance des maîtres, et bien qu'il lui reprochât quelquefois de ne point accompagner ses chanteurs avec assez de ménagements, Rossini vantait sans cesse sa promptitude de coup d'œil et sa communicative ardeur. Lorsque Meyerbeer savait à n'en pas douter qu'Habeneck dirigeait les *Huguenots* ou *Robert le Diable*, il avait l'habitude de dire : « Ce soir je suis libre, je peux me promener ou dormir, Habeneck est à l'orchestre. Tout va bien. »

Il n'était pas toujours poli ; — avec Habeneck on sait toujours à quoi s'en tenir, disait Berlioz, c'est un caractère d'une inaltérable égalité, il est toujours en colère. — Il est vrai qu'on a vu mieux depuis. On a vu des cuistres grossièrement élevés, d'allures perfides et qui compensaient par l'absence de toute loyauté leur talent introuvable, et les orchestres ont dépéri entre leurs mains. En musique, c'est de tradition, on rencontre rarement des gens bien élevés, au moins faut-il que le talent soit une compensation. Habeneck, qui sut ne pas se distraire aux velléités écrivailleuses qui n'étaient pas son affaire, eut l'honneur, grâce à sa merveilleuse aptitude, d'avoir sa part dans les ouvrages qui, pendant un quart de siècle, se sont produits sur la scène française. Cela vaut mieux, pour sa gloire, que d'avoir composé trois ou quatre méchants opéras ou d'avoir, d'une plume venimeuse, critiqué tous les grands musiciens de son époque et d'avoir insulté Schumann, Auber, Berlioz, Meyerbeer, Wagner, Rossini et Verdi, comme le font chaque jour tels maîtres sots que je n'ai pas besoin de nommer.

MAURICE CRISTAL.

(La fin prochainement.)



REVUE DES CONCERTS

Concerts Populaires : *Komarinskaja*, deux airs russes de Glinka. *Symphonie espagnole* de M. Lalo; M. Sarasate. *Concerto en* ut *majeur*, pour piano, de Beethoven; madame Montigny-Rémaury. *Concerto en* mi *majeur*, pour violon, de M. Vieuxtemps; M. Marsick. *Adagietto* de M. Raff. *Suite d'orchestre en* sol de M. Ten Brink. — Concerts du Chatelet : *Concerto en* mi *bémol* de Liszt. Madame Jaëll. *Le Sacrifice. Roméo et Juliette.*—Concerts du Cirque Fernando.— Concerts Arban. Salle Frascati.

ONCERTS POPULAIRES. — Michel Glinka n'est pas seulement un des plus illustres compositeurs que la Russie ait produits jusqu'à ce jour, c'est un musicien d'un ordre très élevé. On s'est trop habitué chez nous à ne le considérer que comme un amateur distingué, et bien des gens vous diront que le succès d'enthousiasme obtenu par son œuvre capitale, *La Vie pour le Czar*, doit être attribué avant tout au caractère éminemment patriotique du sujet traité par le musicien. Pour la plupart des artistes, Glinka n'est qu'un habile arrangeur des mélodies de son pays, dont il s'est largement inspiré dans ses deux opéras, la *Vie pour le Czar*, *Rouslann et Lioudmita;* pour la masse du public parisien, c'est un inconnu ou peu s'en faut. Glinka vint à Paris en 1844; il y fit entendre plusieurs fragments de ses œuvres dans un concert organisé à la salle Herz, sous la direction de Tilmant. Ceux qui ont assisté à ce concert en ont conservé une impression peu favorable; les autres connaissent à peine le nom du compositeur. Cette ignorance, jointe à la méfiance naturelle qu'inspire toujours au public parisien le nom d'un inconnu ou d'un étranger, explique jusqu'à un certain point le médiocre succès obtenu par les rares compositions de Glinka que nous ont fait connaître les Concerts populaires. L'ouverture de la *Vie pour le Czar*, exécutée il y a quelques années, ne rencontra que des critiques fort injustes pour la plupart et fort désobligeantes; quant à la fantaisie sur deux airs russes intitulée *Komarinskaja*, on ne l'a guère mieux appréciée, et la récente audition qui en a

été donnée au 5e concert de la 1re série a laissé le public absolument froid. C'est là pourtant une œuvre des plus remarquables, et le compositeur qui l'a écrite était certainement un symphoniste de premier ordre. Elle est bâtie sur deux petits thèmes, deux airs populaires de 30 à 40 mesures ; le compositeur a pris ces deux idées mélodiques très simples en elles-mêmes, et il en a tiré toutes les conséquences qu'elles renfermaient. C'est merveille de voir avec quelle abondance il a su les tourner et les retourner de manière à les présenter successivement sous toutes leurs faces, avec quelle facilité il les prend, les quitte, les ramène, les unit, les sépare, avec quel art il les module et les nuance de mille façons, avec quel talent il arrive à en former un tissu harmonique, où se révèlent la science et l'habileté des maîtres les plus consommés. Malheureusement le gros du public reste insensible à tous ces raffinements du contrepoint; la mélodie originale lui a paru étrange ou lui a déplu, l'œuvre qui en est le développement lui paraît baroque ou ennuyeuse, et, pour lui, toute la science du compositeur est nulle et non avenue, du moment que l'idée première n'est pas à sa convenance. « Tous les motifs sont bons, disait Haydn, l'art consiste surtout dans la manière de traiter un thème et de le conduire, et c'est au compositeur à faire en sorte que l'idée la plus insignifiante prenne une physionomie, se renforce, croisse, s'étende et que le nain deviennent géant à nos yeux étonnés. » Pénétrons-nous bien de ces paroles du maître qui renferment en peu de mots les principes essentiels de la symphonie, et nous n'aurons pas de peine à reconnaître que le musicien qui a su faire de deux airs populaires un morceau symphonique aussi complet, traitait la musique autrement que comme un art d'agrément et avait tiré quelque profit des leçons qu'il avait reçues de son savant maître Dehn et de l'étude approfondie qu'il avait faite de l'œuvre du maître des maîtres, Beethoven.

J'ai déjà longuement analysé la *Symphonie espagnole* pour violon principal et orchestre de M. Lalo, je n'y reviendrai pas. Cette belle composition, une des plus remarquables de l'école française moderne, a été exécutée pour la seconde fois au cinquième concert par M. Sarasate, avec un talent et une virtuosité hors ligne. L'œuvre et l'interprète ont été accueillis par les plus chaleureux applaudissements. Puisque j'en suis au chapitre des virtuoses, rien ne m'empêche de grouper dans un même alinéa les différents concertos qui ont été exécutés dans la période dont je fais le compte rendu. Il est à remarquer que voilà déjà cinq dimanches de suite que M. Pasdeloup nous fait entendre des concertos variés et nous présente des solistes différents, sans compter un sixième concerto et un sixième soliste, qui nous attendent dimanche prochain. D'aucuns trouvent que c'est beaucoup de concertos à la fois, mais on ne peut pas contenter tout le monde et... le public qui semble prendre un très vif plaisir à cette interminable exhibition de pianistes, de violonistes et de violoncellistes.

Madame Montigny-Remaury a joué au sixième concert le concerto en *ut*

majeur pour piano de Beethoven avec un style excellent et un art infini des nuances. On rappelle toujours comme une merveille, à propos de ce concerto, qu'à la répétition, le clavecin se trouvait d'un demi-ton trop bas et que Beethoven dut jouer sa partie en *ut dièze majeur*, étant accompagné en *ut naturel*. Sans doute une pareille facilité de transposition aurait de quoi nous étonner de la part d'un virtuose, exécutant le morceau à première vue ou même après l'avoir étudié dans le ton où il est écrit, mais j'avoue qu'elle ne m'offre rien d'extraordinaire de la part du compositeur, jouant lui-même le morceau qu'il vient d'écrire, qu'il a encore dans la tête, et le transposant immédiatement d'un demi-ton. Beethoven est assez riche de gloire pour qu'il soit permis de faire bon marché de cette petite légende.

On nous a présenté au septième concert M. Marsick, avec le concerto en *mi majeur* pour violon de M. Vieuxtemps. Bonne exécution, mais piètre musique. Il n'y a pas ombre de style symphonique dans ce *concerto*, dont le vrai titre serait : Morceau de violon avec accompagnement d'orchestre. C'est une suite ennuyeuse de *motifs*, écrits avec une certaine abondance mélodique, je n'en disconviens pas, mais trop souvent plats et insignifiants ou emphatiques et de mauvais goût. Pas de développement, orchestre réduit constamment au rôle de simple accompagnateur; en un mot, le concerto de M. Vieuxtemps peut être un exercice excellent pour mettre en lumière les qualités d'un virtuose, mais c'est une œuvre sans aucune valeur au point de vue symphonique pur et sans aucune affinité avec le concerto classique, tel que le comprenaient Beethoven et Mendelssohn, tel que le comprennent encore aujourd'hui MM. Lalo, Saint-Saëns et Max Bruch.

L'*adagietto* de M. Raff, inscrit au programme du septième concert n'est peut-être pas très original comme idées, mais c'est une page fort joliment écrite, sobrement développée et d'un style excellent. Je n'en dirai pas autant de la Suite d'orchestre en *sol* de M. Ten-Brink, et je m'étonne vraiment que M. Pasdeloup s'obstine à maintenir au répertoire une œuvre aussi triviale au fond que négligée dans la forme et digne tout au plus des concerts-promenades du Waux-Hall et du Casino-Cadet. Mise à sa vraie place, la fantaisie symphonique de l'auteur de *Calonice* pourrait être jugée avec quelque indulgence, mais nous avons le droit de nous montrer plus difficile quand il s'agit de compositions exécutées dans la maison de Beethoven et de Mozart, à côté des chefs-d'œuvre de l'art clasique, et je crois qu'il est permis, sans être trop exigeant, de demander que les musiciens qui ont la prétention de s'y faire jouer sachent penser et écrire, et qu'à défaut de style, ils aient au moins un peu de tenue.

H. Marcello.

CONCERTS DU CHATELET. — L'hiver s'annonce comme devant être très fertile en concerts. Outre les concerts du Châtelet qui poursuivent brillamment leur carrière, et ceux du cirque Fernando qui ont du premier

coup conquis la sympathie du public, je vois poindre à l'horizon les Concerts-Danbé — ils ne voudront pas déserter leur poste, — et tous ceux que donneront les nombreux artistes en renom qui embellissent tous les ans nos soirées musicales, ou viennent de loin pour recevoir à Paris la consécration de leur talent. Je me vois donc obligé dès à présent de prendre le parti, dans mon compte rendu, de ne parler absolument que des nouveautés quant aux compositions, à moins d'un mot lancé de temps à autre pour rappeler quelles œuvres connues ont été exécutées; et quant aux artistes, chanteurs ou instrumentistes, comme chacun possède son individualité, mon intention est de n'en laisser passer aucun sans dire l'effet qu'il aura produit sur le public.

Le troisième concert du Châtelet nous a offert madame Jaëll, dans le concerto en *mi* bémol, de Liszt, et le *Sacrifice*, chant biblique de M. Georges Boyer, musique de M. Théodore Ritter, le sympathique compositeur, l'éminent pianiste et l'élégant ténor. Madame Jaëll, dont il est superflu de vouloir louer l'immense talent, a mis ses doigts féeriques au service de la plus ingrate, de la plus discordante, de la plus incompréhensible musique qu'il soit donné d'entendre. Et comment cette grande artiste a-t-elle pu se mettre, — non dans les doigts, car là, tout lui est possible et facile, — mais dans la tête cet incohérent concerto qui n'a ni plan ni intention, où l'adagio suit l'allegro, où le vivace suit l'adagio, sans repos, sans séparation, sans laisser respirer l'artiste ni le public ?

Le *Sacrifice* est une scène assez courte, mais d'un grand style. L'introduction instrumentale, où les effets d'orchestre sont supérieurement traités, développe un beau et large motif. L'air qui suit, et qu'on eût désiré un peu plus long, quoique écrit dans la limite extrême de la voix de basse dans le haut, a été interprété par M. Gailhard avec la magnifique voix qu'on lui connaît et une pureté irréprochable.

Rien d'inédit au quatrième concert. Passons au cinquième.

Roméo et Juliette, le drame lyrique de Berlioz, que M. Colonne a voulu remettre en lumière avec un grand éclat, fut exécuté pour la première fois dans la salle du Conservatoire, le 24 novembre 1839. La nouvelle interprétation n'aurait rien laissé à désirer si M. Colonne n'avait eu la malencontreuse idée de donner à chanter à mademoiselle Vergin, soprano-lauréate aux derniers concours du Conservatoire, la partie de contralto, originairement écrite pour madame Widmann. Et cela est dommage, autant pour mademoiselle Vergin, qui n'a pu y déployer ses belles notes hautes, que pour l'effet des stances du prologue. L'analyse complète de l'œuvre de Berlioz demanderait plus d'espace que je n'en ai à ma disposition. Je me bornerai à citer la splendide *fête chez Capulet*, où se trouve une mélodie de la plus grande beauté, le scherzetto chanté par M. Furst, dans lequel la voix solo et les chœurs dialoguent d'une manière très curieuse, la *Scène d'amour*, morceau symphonique où l'expression déborde, la *Reine Mab*, scherzo instrumental très original, le bel air du père Laurent : « Pauvre enfant

que je pleure », parfaitement chanté par M. Bouhy, et enfin le *Serment de réconciliation*, qui termine la partition. C'est un morceau religieux de la plus grande élévation. Des applaudissements enthousiastes ont salué la plupart des scènes que je viens de nommer. D'autres malheureusement ont profondément ennuyé. Telles sont le *Convoi de Juliette* et l'*Agonie et la mort des deux amants*. Sans m'étendre sur les taches qui déparent cette œuvre si pleine de vie, il faut rendre hommage au génie de Berlioz qui, seul peut-être, était capable de l'enfanter, surtout étant si mal secondé par les détestables paroles du poëme.

CIRQUE FERNANDO. — Le huitième et dernier concert de la première série a été remarquable. Ce n'est pas que l'ouverture inédite du *Voyage en Suisse* ait beaucoup ajouté à l'attrait de cette séance, car l'introduction est d'une longueur démesurée, et l'allegro est un de ces morceaux dont il n'y a ni mal ni bien à dire; mais l'*Adagio et Menuet* (première audition) est un petit chef-d'œuvre de grâce et de finesse. Le menuet rappelle, sans qu'il y ait toutefois la moindre ressemblance, tous les jolis menuets du dix-huitième siècle, depuis ceux d'Exaudet et de Grétry, jusqu'à celui que Mozart a placé dans *Don Juan*. Madame Olga de Janina, la grande prêtresse de Liszt et de Chopin, a exécuté une étude de concert de Liszt, étrange et baroque comme tout ce qui sort de la plume de cet illustre pianiste. Je lui ferai pour le choix de ses morceaux le même reproche que j'ai adressé plus haut à madame Jaëll. Ces dames auront beau faire, tout leur talent ne fera pas prendre à Paris une musique que Liszt lui-même n'y a pu faire réussir. La meilleure preuve qu'il soit possible d'en donner, c'est qu'aux concours du Conservatoire, le comité qui décide du morceau à faire exécuter par les élèves, et qu'on ne peut certes pas accuser de trop sacrifier aux Grâces, ne fait jamais tomber son choix sur un concerto de Liszt, à cause de son manque absolu de chant et de charme. Ce charme, je l'ai trouvé dans le *Rossignol*, mélodie russe d'Alabief, quoique transcrit pour le piano par Liszt. Madame Olga de Janina l'a admirablement joué. Aussi le public, transporté, le lui a redemandé à l'unanimité.

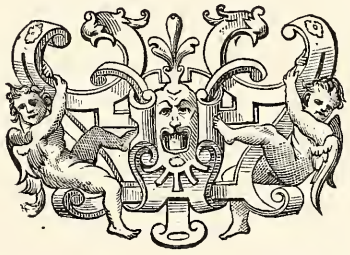
Le premier concert de la deuxième série n'a rien donné de neuf, si ce n'est peut-être un andante en *la* bémol, annoncé comme étant une première audition. Mais comme cet andante portait le nom de son auteur, M. Félicien David, il est probable, d'après la règle que s'est imposée M. Henri Chollet, que ce n'était une première audition que pour le cirque Fernando. Quoi qu'il en soit, ce morceau a fait plaisir, bien qu'on en ait trouvé le motif un peu trop développé. L'ouverture de *Madrid*, dont j'ai parlé avec éloge dans le dernier numéro, et qui a été exécutée pour la troisième fois à ce concert, est de M. Henri Chollet. Toutes mes félicitations.

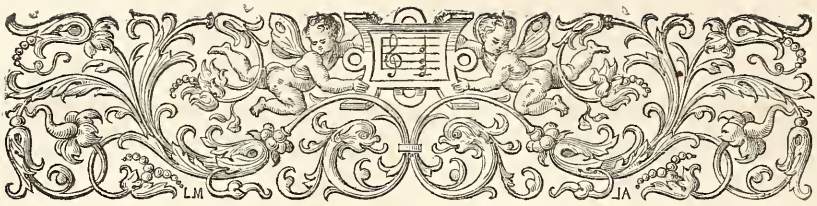
Mlle Varni a chanté le bel air de Fernand Cortès avec beaucoup de succès. Il faudra cependant qu'elle travaille à faire davantage sortir sa voix.

SALLE FRASCATI. — *Concert-Arban.* — Si je n'ai pas parlé plus tôt du Concert-Arban, c'est à la multiplicité des soirées musicales et à l'infinie variété des morceaux de genres différents dont son habile directeur gratifie le public qu'il faut s'en prendre. En effet, les concerts organisés par M. Arban sont les plus éclectiques de Paris. Tous les styles, toutes les écoles s'y coudoient. A côté du sévère allegro ou andante d'une symphonie classique, résonne un joyeux air de danse, soit valse ou polka. A une ouverture d'un des grands maîtres de la scène, relevée par toutes les splendeurs de l'orchestre, succède une fantaisie pour l'orgue Alexandre, exécutée par la gracieuse Marie Deschamps, avec autant de talent que de charme. Les airs, les chœurs enfin, tout s'entremêle dans cette vaste salle avec un rare bonheur, et la parfaite ordonnance du programme y tient constamment le public en éveil.

Je me propose de revenir plus d'une fois sur le mérite de l'orchestre et des artistes solos qu'il renferme. Je parlerai aussi des bals masqués, car Arban est un admirable compositeur de musique de danse. Si l'on y fumait un peu moins, aucun genre d'attraction ni de séduction ne manquerait à cette salle, qui seule peut consoler les parisiens de la perte des bals de l'Opéra.

Henry Cohen.





REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Théatre Taitbout : *La Cruche cassée*, opérette en trois actes, de MM. Noriac et Moineaux, musique de M. Vasseur.

Comme son aînée *la Timbale*, la pièce que nous venons d'entendre spécule sur les aspirations égrillardes du public voué à l'opérette. Son succès est donc assuré. Faut-il en féliciter chaudement les auteurs? Je ne le pense pas. Ils ont tous les deux assez de talent pour se consacrer à des travaux d'une gaieté plus convenable et pour lutter, armés d'un esprit véritable et de bonne compagnie, contre le mauvais goût du temps présent. Ils nous donneront bientôt l'occasion de le constater.

La pièce a subi, nous dit-on, les grands coups de ciseaux d'une censure pudibonde. Les auteurs et la direction en ont fait grand bruit; mais pour ma part je trouve que les ciseaux censeurs ont agi avec une discrétion pleine de bénignité.

Que pouvaient dire de plus croustillant MM. Noriac et Moineaux? Le point de départ de la nouvelle opérette est poétique. Il est emprunté au célèbre tableau de Greuze, et Céline Chaumont représente ce tableau du maître avec une grâce toute particulière.

C'est sous Louis XV, avec tout l'appareil de l'époque, — un chevalier Lovelace, un bailli trompé, un tabellion grotesque — des paysans trumeaux — des costumes pimpants — que se déroule l'action suivante.

Colette doit se marier. Elle attend — au moment où le rideau se lève, son fiancé Marcaillou qui est allé chercher fortune à Paris — et elle va — ainsi qu'un vieil usage l'exige — chercher de l'eau à la fontaine.

Si elle accomplit sa mission sans accident, elle se mariera, mais si elle casse sa cruche, ce sera une preuve que sa vertu n'est plus suffisante.

Or, il arrive que, chemin faisant, elle rencontre le chevalier Gaston qui lui prend un baiser de force. Colette laisse tomber sa cruche qui subit un accroc respectable. Voyez-vous cette fatalité! Cette cruche damnée est déjà tombée plusieurs fois, tantôt sur les cailloux d'une route, un autre jour sur le coin d'un perron, jamais elle n'avait été félée et voilà que tombant doucement sur l'herbe elle se brise!

Dame! tant va la cruche à l'eau....

Il faut dissimuler cet horrible et compromettant accident; justement un rémouleur étranger au pays s'est installé devant la maison de Colette. Elle est sauvée si elle a le courage de lui donner sa cruche à raccommoder. Après quelques tergiversations, elle confie son malheur à l'étranger. Mais, hélas! cet étranger n'est autre qu'Hilaire, le fiancé attendu.

De là, rupture, accusation portée contre le chevalier qui est bel est bien condamné par le bailli à réparer sa séduction par un mariage.

La femme du bailli, dont les rapports avec le chevalier sont tout à fait intimes, tente d'éviter cette union. Mais le chevalier, qui d'abord a résisté, trouve de réels charmes à Colette et accepte avec joie une condamnation qui le lie à jamais à une aimable femme.

Naturellement, le contrat signé par les époux, et rédigé par le tabellion dans un moment de gaîté bachique, porte le nom d'Hilaire à la place de celui du chevalier et Colette, blanche comme lait des accusations portées contre sa vertu, épousera son bien aimé Hilaire pendant que le chevalier reviendra à la tendre épouse du bailli.

Sur cette ligne principale se greffent quatre rôles épisodiques.

L'un d'eux tenu avec un entrain et une grâce extrême par mademoiselle Céline Montaland (Javotte), celui d'Elmire, joué et chanté par madame Perier, celui d'Omphale, mal interprété par la grande mademoiselle d'Harcourt et celui d'Hector dévolu à mademoiselle Debreux.

La pièce, je l'ai dit, dépasse la limite des plaisanteries permises. Il s'agit perpétuellement de la constatation d'un fait, fort peu intéressant en lui-même. Il s'agit de savoir si Colette a cassé ou n'a pas cassé sa cruche. Et comme on sait ce que parler veut dire, les joyeusetés pimentées se succèdent indéfiniment, apportant chacune une dose de gingembre qui ne peut satisfaire les gens de goût.

M. Vasseur a écrit une partition ni meilleure ni pire que celle de la *Timbale*. Il a trouvé pour madame Chaumont quelques notes agréables, auxquelles cette excellente artiste prête toute la délicatesse de son talent plein de mutinerie.

On ne peut pas mieux dire le poème à double sens et les couplets légers que la transfuge des Variétés. Elle est inimitable. Madame Chaumont n'a jamais mérité davantage les éloges de la critique.

Mademoiselle Montaland chante au troisième acte une chanson espagnole qui la place immédiatement après madame Chaumont.

On n'est pas plus jolie ni plus piquante.

M. Bonnet est amusant en rémouleur *scrupuleux*, et Galabert donne au tabellion une physionomie très gaie. Mercier est excellent dans son rôle de père.

Quant à M. René Luguet, il semble qu'il gagnerait à ne pas charger aussi outrageusement; sa gaîté attriste et ses effets manquent absolument de mesure.

M. Emmanuel est excellent comédien et fort bon musicien. Il en a donné des preuves.

Si je n'ai pas consacré à la musique de M. Vasseur un examen plus spécial, c'est qu'il me paraît que sa partition est faite avec une facilité condamnable, et qu'à part le récit de madame Chaumont au second acte et la chanson de madame Montaland au troisième, elle n'a rien d'assez intéressant pour qu'on s'y arrête davantage.

RAOUL DE SAINT-ARROMAN.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Par décret du 20 novembre, M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts a nommé M. Vizentini directeur du Théâtre-Lyrique.

Voici l'exposé des motifs et le texte du projet de loi présenté par M. Wallon, ministre des beaux-arts, d'accord avec M. Léon Say, ministre des finances, projet de loi tendant à l'ouverture d'un crédit de 97,000 francs, applicable aux frais d'installation du Théâtre-Lyrique dont M. Albert Vizentini a été nommé directeur.

« Le budget du ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts comprend dans sa seconde section (beaux-arts) un crédit de 100,000 fr., applicable en 1875 aux dépenses du Théâtre-Lyrique. Sur ce crédit, une somme de 3,000 francs seulement a été employée. Il reste aujourd'hui disponibles 97,000 francs que la direction du Théâtre-Lyrique aurait reçus, conformément aux déclarations faites au mois de juillet dernier, lors de la discussion de la loi des finances de l'exercice prochain, si le théâtre avait pu être ouvert avant la fin de cette année. Des difficultés de diverses natures ont empêché longtemps le gouvernement de trouver un directeur qui consentît à courir les chances de l'entreprise. Ce directeur est aujourd'hui trouvé; il s'est déjà mis à l'œuvre et a commencé les préparatifs nécessaires pour que les représentations pussent avoir lieu dès les premiers mois de 1876. Toutefois, il n'a accepté la direction qu'il prend en ce moment, que sous la condition de toucher le reliquat qui existe en 1875. Ce reliquat, dans la pensée du gouvernement et, on peut le dire, dans celle de l'Assemblée nationale, devait être principalement affecté à des frais d'installation. Peut-être aurait il pu être mis immédiatement à la disposition du nouveau directeur, puisque les dépenses qu'il doit servir à payer auront été engagées dès 1875; mais nous avons pensé qu'il était plus régulier d'en référer à votre autorité, en vous proposant d'annuler sur 1875 le crédit disponible de 97,000 francs et de le reporter à 1876, de sorte que le Théâtre-Lyrique, n'ayant rien reçu en 1875, recevrait en 1877 une subvention totale de 197,000 francs. Tel est l'objet du projet de loi que nous avons l'honneur de vous soumettre; il n'impose aucune charge au Trésor, puisqu'il consiste seulement à opérer un virement de crédit d'un exercice à un autre.

« Article premier. — Il est ouvert au ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, sur l'exercice 1876 (théâtres nationaux), un crédit supplémentaire de 97,000 francs applicable aux frais d'installation du Théâtre-Lyrique.

« Art. 2. — Un crédit de 97,000 francs, inscrit au budget de l'instruction publique et des beaux-arts sur l'exercice 1875, est et demeure supprimé. »

— Nous lisons dans *le Nouvelliste de Rouen :* « On sait qu'une grande représentation sera donnée le 16 décembre prochain, au Théâtre des Arts de Rouen, à l'occasion de la naissance de Boieldieu. Cette solennité sera marquée par la première représentation d'un opéra de son fils, M. Adrien Boieldieu : *la Halte du roi*, dont il a déjà été parlé lors du centenaire. Cette soirée se composera en outre du deuxième acte des *Deux Nuits* et d'un défilé dans lequel on verra apparaître tous les personnages des opéras de notre immortel compatriote. Une grande marche de M. Hasselmans, chef d'orchestre du théâtre, l'accompagnera. »

— Une vente de violons, altos, basses et archets de prix a eu lieu lundi dernier à l'hôtel Drouot. La plupart dépendaient de la succession de feu M. Maulaz, amateur distingué; il s'y trouvait aussi la contre-basse de feu Achille Gouffé, un superbe instrument de Montagnana, qui a été adjugé pour 2,050 francs. On a remarqué : un alto de Stradivarius (1727), de la plus grande beauté, payé 7,000 francs; un violon du même maître (1714), payé 7,900 francs; un autre également de Stradivarius (1717), payé 2,220 francs; un autre de Bergonzi, mais portant le nom de Stradivarius, payé 1,550 francs; un alto de Gasparo da Salo, payé 830 francs; un violon de Duiffoprugcar, payé 1,010 francs ; un violon authentique de Stainer (1669), payé 610 francs. Quelques-uns de ces instruments ont une valeur historique, comme le Duiffoprugcar, par exemple, qui est un curieux spécimen de l'art de la lutherie à ses débuts, le Stainer, admirablement conservé, et la contre-basse de Gouffé.

— Dans sa dernière séance, l'Assemblée nationale a eu à se prononcer sur la question du loyer de l'Opéra-Comique, lequel a donné lieu à un procès dont tout le monde se souvient.

Elle a adopté, à la majorité de 522 voix contre 2, sur 524 votants, un projet de loi tendant à ouvrir, au ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, sur l'exercice 1874, un crédit supplémentaire de 6,500 francs, applicable au payement des frais d'une action judiciaire soutenue par l'administration, au sujet du loyer de l'Opéra-Comique.

— Un concours ouvert par la direction de l'Eldorado, pour les paroles d'un « chant patriotique », n'a pas donné le résultat qu'on attendait. *Quatre cent quatre-vingts* chansons déposées au secrétariat ont été examinées par le jury, mais aucune n'a réuni les qualités requises pour obtenir le prix de 500 francs. Le jury n'a pu décerner qu'une médaille de 100 francs à l'auteur

d'un récit intitulé *le Petit Mendiant*. Le jury a décidé, à l'unanimité, qu'un nouveau concours serait ouvert dans les conditions premières du programme, et que le prix de 500 francs serait décerné aux meilleures paroles inspirées par un sentiment *patriotique*, et déposées à l'Eldorado du 1er au 31 décembre prochain.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — Lundi dernier on a repris *Don Juan* avec la distribution suivante :

Don Juan	MM. Faure.
Leporello	Gailhard.
Don Ottavio	Vergnet.
Mazetto	Caron.
Le commandeur	Gaspard.
Dona Anna	Mmes Krauss.
Zerline	Carvalho.
Dona Elvire	Gueymard.

— M. Halanzier vient de céder pour trois mois le baryton Couturier à M. Alméras, directeur du Théâtre-Royal d'Anvers.

Opéra-Comique. — *Piccolino* ne passera pas avant le mois de mars.

— Le centenaire de Boieldieu tombe le 16 décembre. L'Opéra-Comique prépare pour cette circonstance une représentation qui ne pourra avoir lieu que le 18, afin que les autorités rouennaises, retenues pour une représentation analogue au théâtre de Rouen, puissent y assister.

Le programme de la soirée de l'Opéra-Comique sera composé de :
La Dame blanche, *le Nouveau Seigneur du village*, *le Calife de Bagdad*.

Théâtre-Lyrique. — M. Vizentini n'aura pas moins de trois premiers chefs d'orchestre : le directeur lui-même, MM. Danbé et Thibault. Le sous-chef sera M. Boudier.

Salle-Ventadour. — Les représentations lyriques italiennes ont commencé — *et fini* — lundi dernier par *Rigoletto*.

Variétés. — Un nouvel engagement de chanteuse : celui de mademoiselle Dartaux.

Folies-Dramatiques. — On a lu aux artistes *la Belle Poule*, opérette en trois actes de MM. Crémieux, Saint-Albin et Blum, musique de M. Hervé. En voici la distribution :

Poulette	Mmes H. Schneider.
La marquise de Montenbriche	Toudouze.
Fœdora	Raphaël.
Le baron de la Champignolle	MM. Milher.
Poulet	Max-Simon.
Jean Marcou	Luco.
Le chevalier d'Aigrefeuilles	Didier.

— M. Cantin vient d'engager mademoiselle May pour créer le principal rôle de *Fleur de Baiser*, trois actes de M. Cœdès. *Fleur de Baiser* succédera à la *Belle Poule*. En attendant, on a repris le 25 novembre *La Fille de madame Angot*.

Athénée-Comique. — L'Athénée va rouvrir prochainement ses portes, sous la direction de M. Montrouge, par une revue de MM. Clairville, Busnach et H. Roger de Beauvoir.

Concerts du Conservatoire. — Dimanche prochain, réouverture.

Voici le programme de la première série, programme qui se répète le dimanche suivant pour les abonnés de l'autre série.

1° Symphonie en *si bémol* de Beethoven; — 2° Motet (double chœur n° 4), de J.-S. Bach; — 3° Concerto pour orgue et orchestre, de Hændel, par M. Alex. Guilmant; — 4° *Près du fleuve étranger* (chœur), de M. Ch. Gounod, paraphrase du psaume *Super flumina*, par M. A. Quételart; — 5° Ouverture du *Carnaval romain*, de H. Berlioz. — Le concert sera dirigé par M. E. Deldevez.

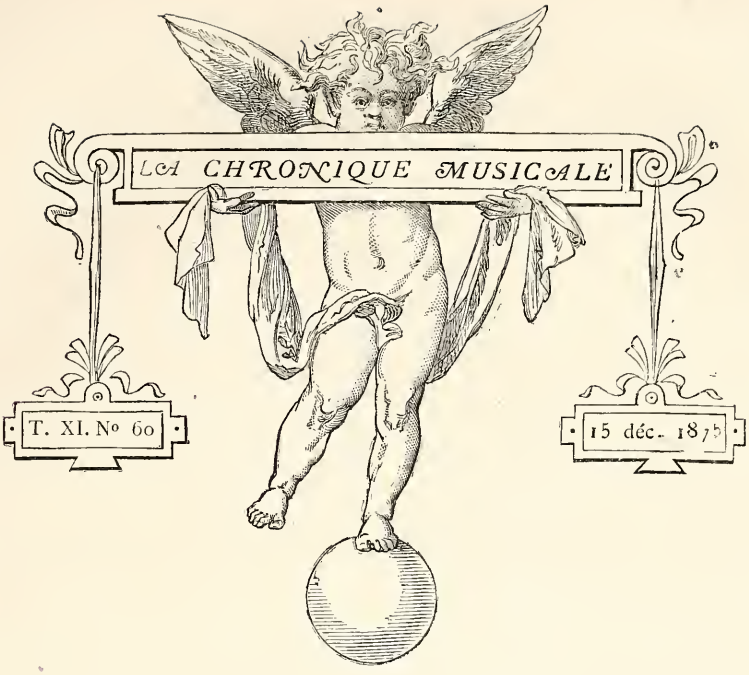
Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.



AVIS

VEC *ce dernier numéro de 1875, la* Chronique Musicale *termine sa troisième année. Du même coup, elle suspend sa publication pendant le premier trimestre de 1876, pour la reprendre le 1er avril prochain.*

Cette interruption, toute volontaire, nous est nécessaire pour introduire dans notre œuvre des améliorations longtemps rêvées. Depuis trois ans, nous poursuivons ce but au milieu de difficultés sans nombre, dont nous ne pouvons livrer ici la clef à nos lecteurs: mais nous avons toujours gardé la même foi dans notre entreprise, et nous sommes, aujourd'hui plus que jamais, résolus à la faire triompher. Nous emploierons le délai de trois mois que la Chronique Musicale *s'impose avant de reparaître, à grouper autour*

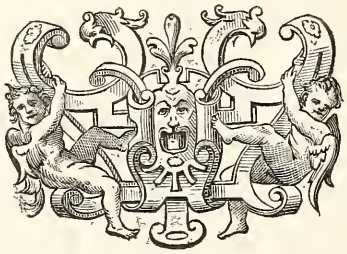
d'elle tous les éléments de rajeunissement et d'embellissement que nous offrent les progrès de la gravure et de la typographie.

Nous nous mettons dès maintenant en quête d'estampes, telles que portraits, allégories, caricatures et scènes de comédie, toutes relatives à la musique, afin que notre illustration ne chôme jamais. En même temps, nous avons commandé une série de lettres ornées, de culs-de-lampe et de fleurons pour notre usage spécial, ainsi qu'une suite d'en-tête de pages *du plus haut style, d'après les maîtres italiens, flamands et français. Certains d'entre eux constituent de véritables reproductions de gravures anciennes dont les originaux sont eux-mêmes d'une extrême rareté. Cet attirail artistique nous est formellement promis par nos graveurs à la date fixée pour notre réapparition, et la* Chronique Musicale *aura ainsi revêtu des aspects plus variés.*

Le lecteur pourra lire, dans le numéro du 1er avril, les comptes rendus complets des nouveautés données par les concerts et par les théâtres pendant le trimestre précédent ; il y trouvera aussi la suite des matières commencées.

Au point de vue de l'abonné comme à celui du bibliophile, la collection de la Chronique Musicale *n'en sera désormais que plus précieuse.*

Rien ne sera changé dans le plan ni dans la rédaction de notre Revue, qui restera ce qu'elle était par le passé : le seul organe de la musique en France qui soit impartial et libre.



LES THÉATRES A PARIS

PENDANT LA RÉVOLUTION (1)

Tout d'abord, Joigny se retira, et ses artistes se mirent en société. Ceux-ci fermèrent le théâtre le 6 janvier 1799, pour avoir le temps de former une nouvelle administration, et le rouvrirent le 20 du même mois, en donnant deux premières représentations : *les Amants siciliens*, comédie en deux actes de Chazel, et *le Tuteur original*, opéra comique en trois actes de Joigny et Gresnich. Le lendemain même, 21 janvier, ils en donnaient deux autres : *Le Mort par spéculation*, opéra comique en un acte de Ségur et Kalkbrenner, et une comédie en cinq actes et en vers libres, *l'Auberge allemande*, ou *le Traître puni*, de Chazel. Enfin, le 25, ils donnaient encore une pièce nouvelle, *la Prévoyance en défaut*, vaudeville en un acte de Dumas, qui, comme Chazel, était artiste de ce théâtre (2).

Voici comment l'auteur de *l'Année théâtrale* en parlait à cette époque : — « Une réunion de jeunes gens, qui, après avoir joué longtemps la

(1) Voir les numéros des 15 novembre et 1er décembre.

(2) Voici la liste des autres pièces nouvelles représentées à cette époque. Comédies *la Veille des noces* (en vers), de Dorvo; *l'Heureuse supercherie* (en vers libres), de Patrat; *Julio* (en vers), de Delrieu; *les Effets de la pièce de Misanthropie et repentir*, de***; — Opéras comiques : *le Menteur maladroit*, d'Hennequin et Lebrun; *August eet Marianne*, de....; — Vaudevilles : *la Rue Saint-Martin*, de Bizet et Sautray ; *le Retour à l'espérance*, de Bonel et Patrat; *Rosenthal*, d'Armand et Henrion; *la Soubrette par occasion*, de Briant; *les Amours de la rue Quincampoix*, de Bizet et Sautray; *Relâche pour la révétition générale d'une pantomime*, de.....

comédie sur les théâtres de société, avait peut-être besoin de la jouer en public, prit ce théâtre sous le nom de Société des Amis des Arts. La haute comédie et quelques ouvrages nouveaux formaient le répertoire. La modicité du prix des places, le talent de quelques sujets, y amenaient des spectateurs. Les citoyens Bosset, dans les grands rôles, Fleurot dans les amoureux, Chazel dans les pères, offraient en effet une réunion vraiment remarquable, et les femmes suppléaient par un ton décent à ce qui leur manquait du côté de l'expression. Mais la discorde se mêla dans la troupe, et elle se divisa d'abord, ce qui donna lieu à ce qu'on appelle la direction du Théâtre du Marais. Ensuite, la subdivision restée au Théâtre de Molière se trouva trop faible, et se dispersa. Le théâtre fut fermé (1). »

Voici comment les choses se passèrent. La troupe occupant alors le théâtre Molière était formée de deux groupes, l'un jouant la comédie, l'autre l'opéra comique. Les artistes chantants se retirèrent, et donnèrent « pour leur clôture et à leur bénéfice, » le 20 Germinal an VII (10 avril 1799), un spectacle composé du *Nouveau Don Quichotte*, de *Blaise et Babet*, et de *l'Amour filial*. Ces artistes s'en furent ressusciter pour un instant le théâtre du Marais, alors complètement abandonné, tandis que leurs camarades de la comédie continuaient de donner spectacle à la salle Molière. Mais ceux-ci, devenus trop peu nombreux pour satisfaire les exigences du public, durent bientôt se dissoudre, après quelques jours d'efforts infructueux. Ils clôturèrent à leur tour, le 30 Germinal, et le lendemain le théâtre fermait ses portes. — Il allait les rouvrir au bout de quinze jours, avec une autre troupe et sous un autre titre.

Un acteur du Vaudeville, Léger, auteur lui-même de pièces très agréables, s'était brouillé avec son directeur, le fameux vaudevilliste Barré. Il songea à lui créer une concurrence, et, s'associant avec Piis, se mit en devoir de fonder le théâtre des Troubadours. Ils s'entendirent avec les propriétaires de la salle Louvois, mais, avant de s'installer à ce théâtre, dont il ne pouvaient prendre immédiatement possession, ils inaugurèrent leur administration à la salle Molière, qu'ils ouvrirent, le 15 Floréal an VII (5 mai 1799), par un spectacle ainsi composé : *Nous verrons*, prologue de Léger ; *le Billet de logement*, du même, et *Ziste et Zeste*, ou *les Imposteurs*, encore du même et de Cailhava.

Cette installation n'étant que provisoire n'empêchait pas de nouvelles entreprises au théâtre Molière. Une autre se forma bientôt, et le 15 Prai-

(1) *Année théâtrale*, almanach pour l'an IX.

rial, le *Courrier des Spectacles* insérait sous cette rubrique : *Théâtre Molière*, l'annonce suivante : — « Les administrateurs de cette nouvelle entreprise préviennent leurs concitoyens qu'une réunion d'artistes distingués va régulièrement jouer sur ce théâtre tous les jours pairs. L'ouverture aura lieu le 18 Prairial. »

En effet, le 18 Prairial an VII (7 juin 1799), l'ouverture s'effectue, le programme étant ainsi conçu : — « Aujourd'hui, pour l'ouverture, *la Mélomanie*, précédée de *la Colonie*. La citoyenne Balasser, célèbre cantatrice du ci-devant Concert spirituel, débutera par le rôle de Bélinde.» Les Troubadours occupant encore la salle Molière, où ils jouaient les jours impairs, la nouvelle administration donna, concurremment avec eux, deux représentations, — et ce fut tout. C'était évidemment les « Élèves de l'Opéra-Comique, » séparés des « Amis des Arts, » tous précédemment au même théâtre, qui venaient essayer de s'y raccrocher seuls, tandis que juste en même temps leurs anciens camarades, abandonnés par eux, s'étaient réorganisés et jouaient au Marais, après avoir vainement tenté de se maintenir à Molière.

Cependant, les Troubadours ayant, le 14 Thermidor (2 août 1799), pris possession de la salle de Louvois, celle de Molière restait libre de nouveau. C'est alors, pendant environ deux années, un va-et-vient incessant, un chassez-croisez vraiment burlesque, dans cette pauvre salle enguignonnée. D'abord, les artistes de la Cité, qui partageaient la leur avec ceux de l'Odéon, dont le théâtre venait d'être détruit par un incendie, ont l'idée de venir jouer à Molière les jours où l'Odéon occupait la Cité. Au bout de cinq ou six soirées, l'indifférence du public les engage à s'arrêter. Presque aussitôt, au commencement de Fructidor, les comédiens du théâtre des Victoires-Nationales se trouvant sans asile, par suite des réparations qu'il fallait faire à leur salle, viennent à leur tour occuper momentanément celle de Molière ; cinq ou six représentations leur suffisent, et ils se reposent ensuite en attendant que leur théâtre soit prêt à les recevoir de nouveau. Dans le courant du même mois, les anciens Amis des Arts, qui n'avaient point réussi à galvaniser le Marais, reviennent à leur premier bercail. « La Société des Amis des Arts (disait le *Courrier des Spectacles* du 18 Fructidor), de retour au Théâtre Molière, rue Martin, où elle a pris naissance, fera l'ouverture de ce théâtre le 21 de ce mois. Les membres de cette société promettent au public le même zèle qu'ils ont montré précédemment, variété dans le répertoire, exactitude dans les promesses qu'ils lui feront. » Ils affichent en effet le 21 à Molière (après avoir joué la veille *Tancrède* au Marais), la première représentation de *la Rue Martin*, ou *le Retour*, prologue de Bizet et***,

le Bourru bienfaisant, et *l'Avocat Pathelin;* mais cette ouverture ne s'effectue que le 24, d'ailleurs avec le spectacle annoncé. C'est un nommé Bornet, qui était alors directeur de la Société.

Bornet et sa troupe sont obligés de cesser leurs représentations au bout de quelques semaines, et le théâtre ferme alors ses portes, qui restent closes pendant presque tout le cours de l'an VIII. Elles ne se rouvrent qu'aux premiers jours de l'an IX, le 12 Vendémiaire (4 octobre 1800), avec une nouvelle troupe et un spectacle composé de trois premières représentations : *le Répertoire*, prologue d'ouverture de Patrat ; *un Trait d'Helvétius*, vaudeville en un acte, de Bonnel ; et *Jacques dans la Forêt*, pièce à spectacle en deux actes, de..... Les deux premières sont très bien accueillies, la troisième tombe misérablement.

Après dix semaines environ, c'est-à-dire vers le 20 Frimaire, le théâtre est de nouveau fermé, mais presque aussitôt il se trouve encore une administration héroïque pour succéder à celle qui vient de disparaître. Dans les premiers jours de Nivôse, le *Courrier des Spectacles* publie la note suivante : « Les nouveaux administrateurs du théâtre de Molière préviennent le public qu'ils feront l'ouverture de leur spectacle dans le courant de la décade prochaine. Ils espèrent que le choix de leurs sujets et de leurs pièces pourra fixer l'attention générale. » En ce qui concerne ces dernières, la nouvelle direction ne se mettait pourtant pas en grands frais, car elle ouvrit le 9 Nivôse (30 décembre 1800) par deux pièces connues, *Un trait d'Helvétius*, joué peu auparavant au même théâtre, et *Aymar et Azalaïs*, ou *le Château de Serdar*, mélodrame en trois actes, créé précédemment à la Cité ; le spectacle était complété par un prologue inédit en vers, intitulé *Nicodème orateur*. Quant aux acteurs, j'ignore ce qu'ils valaient; mais tout leur talent, s'ils en avaient, n'empêcha point le pauvre théâtre Molière de disparaître encore au bout de peu de temps.

Ce n'est que le 29 Fructidor suivant (27 août 1801), qu'un comédien de grand talent, particulièrement connu dans le Midi, où les amateurs l'avaient surnommé *le Molé de la Provence*, espérant conjurer la mauvaise fortune qui semblait s'acharner à cette salle vraiment maudite, la rouvrit dans l'intention d'y jouer exclusivement le haut répertoire classique, tragédie et comédie. Cet excellent comédien, qui était aussi un écrivain distingué, s'appelait Honoré-Antoine Richaud-Martelly, et mérite qu'on rappelle son souvenir.

Il était né à Aix, le 27 octobre 1751, de parents nobles, son aïeul, qui était médecin, ayant obtenu des lettres de noblesse en récompense du dévouement dont il avait fait preuve pendant la peste de Marseille.

Il avait fait d'excellentes études chez les jésuites d'Aix, qui l'avaient sollicité d'entrer dans leur ordre; mais il avait préféré embrasser la carrière du barreau, et s'était fait recevoir avocat au Parlement de Provence. Cependant, il avait l'amour du théâtre, que Lekain, avec qui il s'était trouvé à Marseille, lui avait communiqué, et le soir même du jour où il gagnait sa première cause, il se montrait dans *Tancrède*, n'ayant encore que vingt-trois ans. Cette singularité hardie ne le fit pourtant point rayer du tableau des avocats d'Aix; mais bientôt il quitta le barreau pour se livrer entièrement à sa nouvelle vocation, et appartint successivement aux théâtres de Marseille, de Lyon, de Bordeaux, de Toulouse, etc., faisant preuve d'un talent remarquable, surtout dans la comédie. Ce fut ce talent même qui l'empêcha de parvenir où il eût dû espérer, c'est-à-dire jusqu'à la Comédie-Française. En effet, se trouvant à Versailles, où la Cour l'avait pris en grande affection, il reçut, en 1782, un ordre de début pour ce théâtre; mais comme la Cour l'aurait vu avec peine quitter Versailles, on intrigua auprès du duc de Duras pour que Saint-Prix fût envoyé à sa place au Théâtre-Français, ce qui fut fait.

Martelly continua donc sa carrière en province, ce qui ne l'empêcha pas de faire jouer à la Comédie-Française, en 1790, une excellente comédie, *les Deux Figaros*, qui, écrite avec chaleur, d'un dialogue vif et animé, se faisait encore remarquer par une grande entente de la scène et de rares qualités comiques; cet ouvrage obtint un grand succès, et se maintint longtemps au répertoire. Martelly l'avait écrit à la suite d'une querelle avec Beaumarchais.

Le 7 juillet 1801, il reparaissait comme auteur à la Comédie-Française, avec une nouvelle comédie, *l'Intrigant dupé par lui-même*, et c'est alors qu'il songea à exploiter, à l'aide d'une troupe formée par lui avec le plus grand soin, l'infortuné théâtre Molière (1). Il avait, nous l'avons vu, l'intention de n'y jouer que le grand répertoire classique. L'entreprise pouvait sembler périlleuse, pour peu que l'on se rappelle la situation de ce théâtre, placé au centre d'un quartier populeux et

(1) Comme comédien, Richaud-Martelly avait de la chaleur, de l'âme, une diction juste et fort élégante; comme auteur, il a écrit encore quelques autres pièces : *Une heure de Jocrisse*, comédie en deux actes et en prose, donnée en 1801 au théâtre Montansier; *le Maladroit*, comédie en trois actes et en vers, jouée à Bordeaux; *les Amours supposés*, comédie en deux actes et en prose, et *les Trois rivaux*, comédie en vers, qui n'ont pas été représentées. Il joignait, dit-on, à une probité austère, des mœurs inattaquables et un caractère plein d'aménité. Retiré, sur la fin de ses ours, dans une maison de campagne près de Marseille, il y mourut le 11 juillet 1817 sa veuve mourut cinq ans après, au mois de mars 1822.

ouvrier. La tentative, du reste, était faite d'une façon intelligente, et le personnel réuni par Richaud-Martelly était composé d'artistes remarquables pour la plupart : c'était Martelly lui-même, Ernest Vanhove et J. B. Vanhove, frères de celui qui brilla longtemps à la Comédie-Française, Jaclier, Thénard, fils de la célèbre duègne du Théâtre-Français, Morel, Morizet; puis, du côté des femmes, mesdames Lecoutre, Joly, Liédet, Vazelle, qui sortait de l'Odéon, mademoiselle Valeyrie, qui avait passé dix ans à la Comédie-Française, et mademoiselle Delètre.

Ces artistes étaient, selon la coutume assez généralement adoptée à cette époque, réunis en société, sous la direction de Martelly, et ils débutèrent au théâtre Molière par un prologue-monologue en vers, *l'Acteur embarrassé*, par *la Coquette corrigée*, comédie de Lanoue, et par *le Début dramatique*, épilogue en un acte et en vers. Le prologue et l'épilogue étaient d'Aude, et la troupe obtint un succès très-vif. Pendant près de trois mois, elle vécut uniquement sur le répertoire, et se décida seulement, à partir du milieu de novembre, à donner quelques nouveautés. La première fut un grand drame, *Abelino*, que Lamartelière, l'auteur de *Robert, chef de brigands*, avait imité de l'allemand, et qui ne fut pas très heureux ; puis vint *le Philinte de Destouches*, ou *la Suite du glorieux*, comédie en cinq actes de Dumolard, qui fut, au contraire, fort bien accueillie, ainsi qu'une autre comédie intitulée *Laure et Fernande*, et *la Grande Ville*, ou *les Parisiens vengés*, contre-partie adroite et spirituelle de *la Petite Ville* de Picard.

Cependant, malgré leurs efforts, leur conscience, leurs soins, leur talent, les artistes réunis par Martelly ne parvenaient pas à vaincre l'apathie du public. Ils faisaient à peine deux ou trois cents francs de part chaque mois, alors que dans les grandes villes de province, ils eussent gagné peut-être le double. Ils se fatiguèrent de sacrifier leurs avantages matériels au plaisir d'être à Paris, et après un peu plus de sept mois d'exploitation de la salle Molière, le 5 avril 1802, ils firent leurs adieux à ce public inhospitalier en jouant pour la dernière fois *Laure et Fernande* et *l'Habitant de la Guadeloupe*. Peu de jours auparavant, *le Courrier des spectacles*, qui se faisait en cette circonstance l'interprète des sentiments des vrais amateurs, annonçait ainsi leur prochain départ : — « Les artistes sociétaires de ce théâtre vont cesser leurs représentations le 15 de ce mois. On leur doit la justice de dire qu'aucune troupe n'avait peut-être occupé cette salle avec plus de titres à la bienveillance du public. Avec les chefs-d'œuvre de nos grands poètes, avec des nouveautés remplies de gaîté ou d'intérêt, ils avaient réussi à attirer un public désabusé des pantomimes et des pièces à fracas. Leur absence

sera regrettée, à moins que leurs successeurs ne présentent les mêmes chefs-d'œuvre, les mêmes talents et le même ensemble. »

Ces successeurs ne furent pas longs à trouver, et étaient d'ailleurs de vieilles connaissances pour les habitués — s'il y en avait — du théâtre Molière. Quelques jours seulement après le départ des comédiens de Richaud-Martelly, le 25 avril 1802, les acteurs d'opéra-comique qui, en l'an VII, avaient fait scission avec leurs camarades pour aller se réfugier au théâtre du Marais, revinrent prendre possession de ces planches qu'ils avaient volontairement abandonnées. Donnant au théâtre le titre de *Variétés nationales et étrangères*, ils avaient formé le projet d'y jouer des vaudevilles originaux et des traductions; c'est là ce qui devait justifier la dénomination par eux adoptée. Que firent-ils cependant? Après avoir débuté, avec un succès médiocre, par un spectacle composé de deux pièces archi-connues, *le Français à Londres* et *Blaise et Babet*, accompagnées de l'éternel prologue de réouverture, intitulé cette fois *l'Apothéose de Molière*, ils reprirent successivement quantité de vieux vaudevilles et d'opéras-comiques, charmants à la vérité, mais usés jusqu'à la corde: *l'Epreuve villageoise*, *les Visitandines*, *le Déserteur*, *les Sabots*, *Robert-le-Bossu*, *la Belle Arsène*, *Tom Jones*, *la Fête de Colette*, *Alexis et Justine*, *les Ailes de l'Amour*, *Sylvain*, *les Deux Chasseurs et la Laitière*, *le Devin du village*, etc., etc.; puis ils produisirent, à de longs intervalles, quelques vaudevilles inédits et médiocres: *la Petite Revue*, de Simonin; *le Misanthrope au village*, de Desprez-Valmont; *la Belle Egyptienne*... Le chef de cette nouvelle administration, trouvant sans doute insuffisantes les ressources du théâtre, s'avisa, à l'instar de quelques autres, tels que les Jeunes-Artistes et les Jeunes-Elèves, de dédoubler sa troupe, et de jouer simultanément à Versailles et à Paris; grâce peut-être à ce procédé, il put se soutenir pendant un certain temps, et opéra ce prodige de tenir le théâtre ouvert pendant un peu plus d'une année. Cependant il dû, aut bout de ce temps d'épreuve, cesser son exploitation, et, le 2 mai 1803, les Variétés nationales et étrangères donnaient leur dernier spectacle.

On croit peut-être que c'est fini? Point. Cinq semaines après, le 9 juin, une nouvelle administration — décidément, c'était de la folie! — rouvre le théâtre sous son ancien titre de théâtre Molière, mais pour le fermer au bout de quinze jours. Un mois se passe. La Porte-Saint-Martin venait de subir un désastre et de suspendre ses représentations; les créanciers de la direction avaient fait mettre la salle en vente, saisir décors et magasins, et les artistes n'avaient pu même obtenir l'autorisa-

tion de jouer pour leur propre compte. Ils songent alors au théâtre Molière, s'y réunissent, en annoncent l'ouverture, et, le 28 juillet, y donnent un spectacle formé de *l'Ermite de Saverne* et de *Vernon de Kergarlec*; mais leur déception est complète en présence du peu d'empressement du public, et trois ou quatre représentations suffisent à les convaincre de l'inutilité de leurs efforts.

Pendant un peu plus de trois mois, la salle resta alors fermée. Pense-t-on pour cela que les spéculateurs fussent découragés? Il n'en est rien. Le 14 novembre 1803, des affiches conviaient le public à la réouverture, qui s'effectuait le soir, par les soins d'une nouvelle administration. On donnait les premières représentations d'un mélodrame de Rougemont, *les Deux Borgnes*, et — naturellement — d'un prologue nouveau, intitulé : *Espérons!* Il fallait, en vérité, un espoir bien tenace pour essayer encore de ramener à ce théâtre un public toujours si rebelle. La soirée fut assez médiocre, et, en en rendant compte, *le Courrier des Spectacles* faisait les réflexions suivantes : — « Cent fois ouvert, cent fois abandonné, un jour rempli, un autre jour vide, discrédité par ses pièces, par ses acteurs, par ses administrateurs, ce théâtre va-t-il enfin sortir de l'oubli auquel tout a semblé jusqu'ici le condamner? Placé au centre de Paris, dans un quartier populeux, il semble promettre des monceaux d'or à ceux qui lui sacrifient et leurs soins et leurs fonds; mais les apathiques bourgeois des rues Saint-Denis et Saint-Martin, moins théâtromanes que calculateurs, aiment mieux régler le soir, au coin de leur feu, leurs registres et les affaires qu'ils ont terminées dans le jour, que d'aller s'enterrer dans un théâtre dont l'affiche les a plusieurs fois induits en erreur. Il fut un temps néanmoins où ils venaient offrir à Thalie le produit de leurs épargnes. Alors, Martelly justifiait cet empressement. Mais depuis... quelle différence! Le lugubre mélodrame, quelques acteurs médiocres échappés du Marais, des directeurs sans conduite, tout a contribué à rendre la salle déserte. » Les nouveaux venus n'étaient pas de taille à lutter contre la fâcheuse renommée qui s'était attachée au théâtre Molière ; ils n'y demeurèrent pas longtemps, et bientôt désertèrent.

Mais on se tromperait si l'on supposait que ce fût là le dernier acte de l'existence orageuse et précaire de cet établissement mal chanceux. Bientôt un commerçant nommé Gouraincourt et un journaliste du nom de Bruno, s'étant associés, essayèrent de le rendre à la vie. On remarquait dans leur troupe, entre autres sujets distingués, l'excellent Moessard, Genest, Cazot, Joly, Saint-Preux, Villars, Lecoutre, Lequien, madame Bras, qui se fit plus tard au Vaudeville une grande réputation de talent et de beauté, mademoiselle Cartigny, sœur du remarquable artiste de la

Comédie-Française, madame Montariol, mademoiselle Montano, etc. Les jeunes auteurs étaient recherchés par la direction, et l'on joua successivement un assez grand nombre de pièces signées des noms encore peu connus de Brazier, Armand Gouffé, Henrion, Dumersan, Gosse, Armand Charlemagne; c'était *la Petite Revue*, *Monsieur Botte*, *Il faut un mariage*, *le Nouveau Débarqué*, *Madame de Pompadour*...

Cependant, malgré les efforts consciencieux d'une administration intelligente, le théâtre Molière ne réussit guère plus cette fois que les précédentes à attirer le public. Au bout d'un certain temps d'exploitation, il se vit encore obligé de fermer ses portes. C'était décidément une fatalité!

Enfin, son fondateur se mit de la partie, et voulut lui faire reprendre un rang honorable parmi les autres établissements dramatiques de Paris. Réfléchissant que Ducis, en mettant à la scène plusieurs pièces imitées de Shakespeare, avait donné au public un cerain goût de la littérature dramatique étrangère, Boursault-Malherbe pensa qu'un théâtre exclusivement consacré aux traductions pourrait offrir quelques chances de succès. Il était resté propriétaire de la salle Molière; il la rouvrit le 29 novembre 1806, sous le nouveau titre de *Variétés étrangères*, après avoir placé à la tête de l'entreprise un nommé Belleval, qui était directeur de nom, tandis que lui, Boursault, était directeur de fait. Dans un prologue *ad hoc*, on fit connaître aux spectateurs la voie nouvelle dans laquelle le théâtre était décidé à s'engager; on leur apprit qu'on ferait passer successivement sous leurs yeux les grandes œuvres de Shakespeare, Sheridan, Garrick, Schiller, Kotzebue, Lope de Vega, Calderon, Moratin, Alfieri, Goldoni, etc., et on les pria, en conséquence, de ne point trop s'étonner si leurs habitudes littéraires étaient appelées à subir quelques surprises, de ne point s'alarmer au cas où ils verraient plus souvent violée que respectée la fameuse unité d'Aristote.

Les premiers pas dans ce genre ne furent heureux qu'à moitié, et les premières pièces représentées : *A quoi cela tient*, *les deux Klinsberg*, *la Fille de quinze ans*, *l'Épigramme*, *le Mari d'autrefois*, *le Père de Famille*, *le Valet menteur*, n'obtinrent qu'un médiocre succès. L'une d'elles même, tirée de l'espagnol et intitulée *la Maison vide et occupée*, tomba lourdement et donna l'occasion à Boursault d'écrire la lettre suivante, adressée par lui au *Journal de Paris*, qui la publiait le lendemain :

« Monsieur le rédacteur,

« *La Maison vide et occupée*, tirée du théâtre espagnol, n'a pas eu de

succès; nous vous prions d'annoncer qu'elle ne paraîtra plus sur l'affiche. L'administration s'est décidée à retirer le soir même tous les ouvrages qui n'auront point obtenu une faveur marquée. En empruntant aux étrangers leurs comédies, il serait difficile, jusqu'à un certain point, de juger d'avance l'effet qu'elles produiront sur des spectateurs français : on sera sûr, au moins, que l'on n'offrira plus au public des pièces que son goût aura réprouvées.

« Nous avons l'honneur de vous saluer,

« *Les Administrateurs*, etc. »

La troupe des Variétés étrangères avait été recrutée avec soin, et l'on y signalait particulièrement, entre autres artistes distingués, une femme d'un talent tout à fait remarquable, madame Dacosta, qui créa plusieurs rôles d'une façon supérieure. Ce qui est certain, c'est que le personnel du théâtre était excellent. Brazier l'affirme dans son *Histoire des petits Théâtres de Paris*, et il rapporte le fait suivant à l'appui de son dire : — « Toutes les fois que mademoiselle Contat, cette actrice inimitable, ne jouait pas à la Comédie-Française, elle assistait aux représentations des Variétés étrangères; elle encourageait les artistes, et on l'a souvent entendue dire, en frappant de son éventail sur le bord de la loge : *Il y a de l'avenir dans ce théâtre-là !* »

Les deux traducteurs les plus actifs de ce théâtre étaient Alexandre Duval, l'ami d'Elleviou et l'ennemi de Napoléon Ier, et Alissan de Chazet. Je crois que c'est à l'un des deux qu'il faut attribuer l'imitation d'une pièce de Schiller, représentée aux Variétés étrangères sous le titre de *Louise et Ferdinand*, et contre laquelle protestait cette lettre, insérée dans le numéro du *Journal de Paris* du 13 août 1807 :

« Monsieur le rédacteur,

« Le théâtre des Variétés étrangères expire ce soir. Mon intention n'est pas, assurément, d'insulter à ses derniers moments; mais je crois devoir à ma patrie et aux grands hommes qui l'ont illustrée quelques observations, que je bornerai ici à une seule, pour ne pas abuser de la place que je vous demande. On vient de donner au théâtre dont il s'agit *Louise et Ferdinand*, comédie en trois actes de Schiller. J'y ai couru, croyant que c'était une œuvre posthume de ce grand poète; mais jugez de mon désappointement; à force d'attention, j'ai démêlé que cette *comédie* était fabriquée avec la *tragédie* de Schiller, *Kabale und Liebe*. Tout y est interverti, dénaturé, falsifié, et le dénouement si terrible est remplacé par un morceau de papier, que tous les personnages se passent les uns aux autres, à peu près comme à un certain jeu innocent, que vous appelez, je crois, *Petit bon-homme vit encore !...*

« Et cette rapsodie porte le nom de Schiller !

« Que diriez-vous, Messieurs, d'un Allemand qui mutilerait, qui dépècerait

ainsi une *tragédie* de Corneille, et intitulerait effrontément son monstrueux gâchis : comédie de Pierre Corneille? Le journaliste de Vienne et Berlin ne pourrait-il pas aussi, avec votre Corneille, égayer le peuple des faubourgs?

« J'ai l'honneur de vous saluer,

« GERMANICUS. »

On a vu, par cette lettre, que le théâtre des Variétés étrangères fermait ses portes précisément le 13 août 1807. Mais cette fois, ce n'était point par suite de la mauvaise veine qui l'avait si longtemps poursuivi ; c'était par obéissance au décret impérial du 8 août précédent, qui, d'un trait de plume, supprimait à Paris douze théâtres à la fois, plongeait deux mille familles dans la misère en dépit de tous contrats, de tous traités conclus, en donnant aux administrations théâtrales un délai dérisoire de *huit jours* pour obéir. Les Variétés étrangères étaient au nombre des théâtres supprimés. « Peut-être, dit à ce sujet Brazier, cette entreprise méritait-elle d'être encouragée et protégée; mais le sabre qui gouvernait ne s'inquiétait guère ni de Calderon ni de Schiller. » Le théâtre fondé par Boursault-Malherbe avait vécu un peu plus de seize ans, dans des conditions bien difficiles, bien orageuses et bien précaires ; sous le titre de Variétés étrangères, sa dernière administration avait eu une existence de huit mois et quatorze jours.

Jusqu'à la révolution de 1830, il servit tour à tour à donner des séances de physique amusante, des assauts d'armes, des bals, des concerts et des banquets. Le 9 juin 1831 il fut rouvert, grâce à une liberté provisoire, sous la direction de M. Lemétayer. Fermé le 31 octobre suivant, il passa, le 13 mars 1832, dans les mains d'un nouveau directeur, pour être définitivement clos huit mois après, le 5 novembre. Depuis ce temps, nous l'avons dit, on en a fait une salle de bal.

ARTHUR POUGIN.

LE

MÉCANISME VOCAL ET LE CHANT[1]

XII

CONCLUSION

Je disais, dans une lettre adressée, le 24 août 1874, à M. le Directeur de la *Chronique musicale*, et publiée dans cette Revue le 1er septembre de la même année :

« Jadis, étudiant le chant, je fus tellement surmenée par des professeurs ignorants ou ineptes, que ma carrière théâtrale fut brisée. Ma poitrine ne put résister aux efforts incessants qu'on exigeait d'elle.

Pendant deux ans, je demeurai presque aphone, je souffrais horriblement d'une laryngite granuleuse ; je crachais le sang, je n'osais articuler un son, je pouvais à peine respirer, à peine parler ; je ne faisais pas un pas sans tousser. Condamnée par les notabilités de l'art médical, je me sentais mourir, et chacun autour de moi s'étonnait que je vécusse encore, lorsque le désir de vivre me saisissant violemment, j'abandonnai tout espèce de traitement et je résolus de savoir comment on s'y était pris pour épuiser mes pauvres poumons. Ayant eu l'occasion de faire de l'anatomie, j'en profitai. Je parvins à me rendre exactement compte de

(1) Voir les numéros des 15 novembre et 1er décembre.

la manière dont s'accomplissent les diverses fonctions du thorax, et, en apprenant comment le divin mécanicien avait construit la machine humaine, je fus sauvée. Le mécanisme de la respiration m'étant connu, je le fis jouer. Respirer est une science. On ne me l'avait jamais dit et je ne m'en doutais point. On m'avait fait chanter *de poitrine* tous les sons du médium : c'était insensé, et je comprenais que ce déplorable système m'avait enflammé le larynx, les bronches, le poumon droit, et qu'il avait amené l'aphonie. Alors je cessai de me renfermer, je marchai, j'allai respirer au grand air. A l'aide d'exercices vocaux raisonnés, j'arrivai tout doucement, d'abord en tâtonnant, ensuite avec plus d'assurance, à établir une sorte de gymnastique interne qui est aujourd'hui l'objet d'un travail succinct et que je me réserve de publier prochainement. Enfin, mes poumons redevenus sains et solides, fonctionnèrent tant et si bien qu'au bout d'un an je ne crachais plus le sang. J'étais guérie, je ne souffrais plus, je pouvais marcher deux ou trois heures sans fatigue, je m'étais reconstitué une *voix forte, juste* et *belle* que je manie à ma guise, et qui, chaque jour, se développe et gagne en puissance, malgré la fatigue inhérente à la carrière du professorat à laquelle je me suis vouée. »

Je renouvelai sur autrui les expériences tentées sur moi-même et j'obtins des résultats si complets, si concluants, que je considère comme un devoir de ne pas garder pour moi seule ce qui est encore un secret pour tout le monde : la *Science du mécanisme vocal.*

Dès que cette science sera connue, on fabriquera une voix comme on fabrique un piano, une harpe, une clarinette : à coup sûr. Mais avant qu'elle le soit, on l'attaquera, on la combattra, on la condamnera. Il y a, il y aura toujours des gens qui ne comprennent pas. Qu'importe ? Comme le Dante, j'en appelle au temps !

Réfléchissez, messieurs.

Les luthiers nous fournissent des violons, des altos, des violoncelles, les facteurs d'instruments nous livrent des cors, des hautbois, des flûtes, et nous, nous à qui la nature donne un organe, nous ne parviendrions pas à accoucher les poitrines, à obliger les voix à sortir pures, puissantes, sympathiques de leur enveloppe de chair ?

Quoi ! le corps serait moins malléable que le bois, le fer et le cuivre ?

Ne clabaudons pas contre la Providence. Notre impuissance est bien à nous. Heureusement, elle n'est pas éternelle, irrémédiable. Chaque heure voit luire un nouveau rayon, chaque jour accomplit un nouveau progrès. Travaillons, laissons dire les sots et les rieurs, ils n'ont pas toujours raison si souvent qu'on le croit. Rien ne prévaut contre les faits.

Je n'ajoute plus qu'un mot. Armé de la science du mécanisme vocal, on aura de la voix quand on le voudra.

On chantera juste quand on le voudra.

Avec un bon instinct, un bon sentiment musical et de l'intelligence, on deviendra un chanteur hors ligne quand on le voudra.

Et maintenant, messieurs, agissez sans retard, vous pouvez beaucoup pour la régénération du chant en Europe; je vous confie ma découverte, faites en sorte qu'elle nous fournisse promptement ce qui nous manque: des voix. Si d'ailleurs le présent repoussait mon système, je m'en consolerais en songeant qu'il a pour lui l'avenir (1).

TROISIÈME PARTIE.

Quand l'élève sera en possession complète de ce que j'ai appelé la *science du mécanisme vocal,* quand il aura appliqué avec succès cette science — moins ardue, moins longue à acquérir qu'on pourrait le supposer — à l'étude du chant, il nuancera le son avec sûreté, il maniera sa voix comme il le voudra, il connaîtra les passages usités (trilles, gammes, sons filés, etc.). Sûr désormais de tous ces moyens d'exécution, il pourra aborder les vocalises les plus compliquées et s'occuper enfin du style.

Qu'est-ce que le style ?

C'est, pour le chanteur comme pour l'instrumentiste, l'art de rendre fidèlement, mais avec originalité, la pensée d'autrui; c'est, pour l'artiste dramatique, l'art de composer un rôle, de mettre en relief l'idée, la phrase, la mélodie, le mot qui doit porter, la note intéressante; c'est l'art de faire valoir les beautés d'un ouvrage et de prêter une valeur à des choses parfois incolores en leur donnant le caractère et en leur communiquant la vie qui leur manque.

L'interprète doit posséder deux qualités qui semblent s'exclure : il faut qu'il reste lui tout en traduisant une œuvre littéraire et musicale

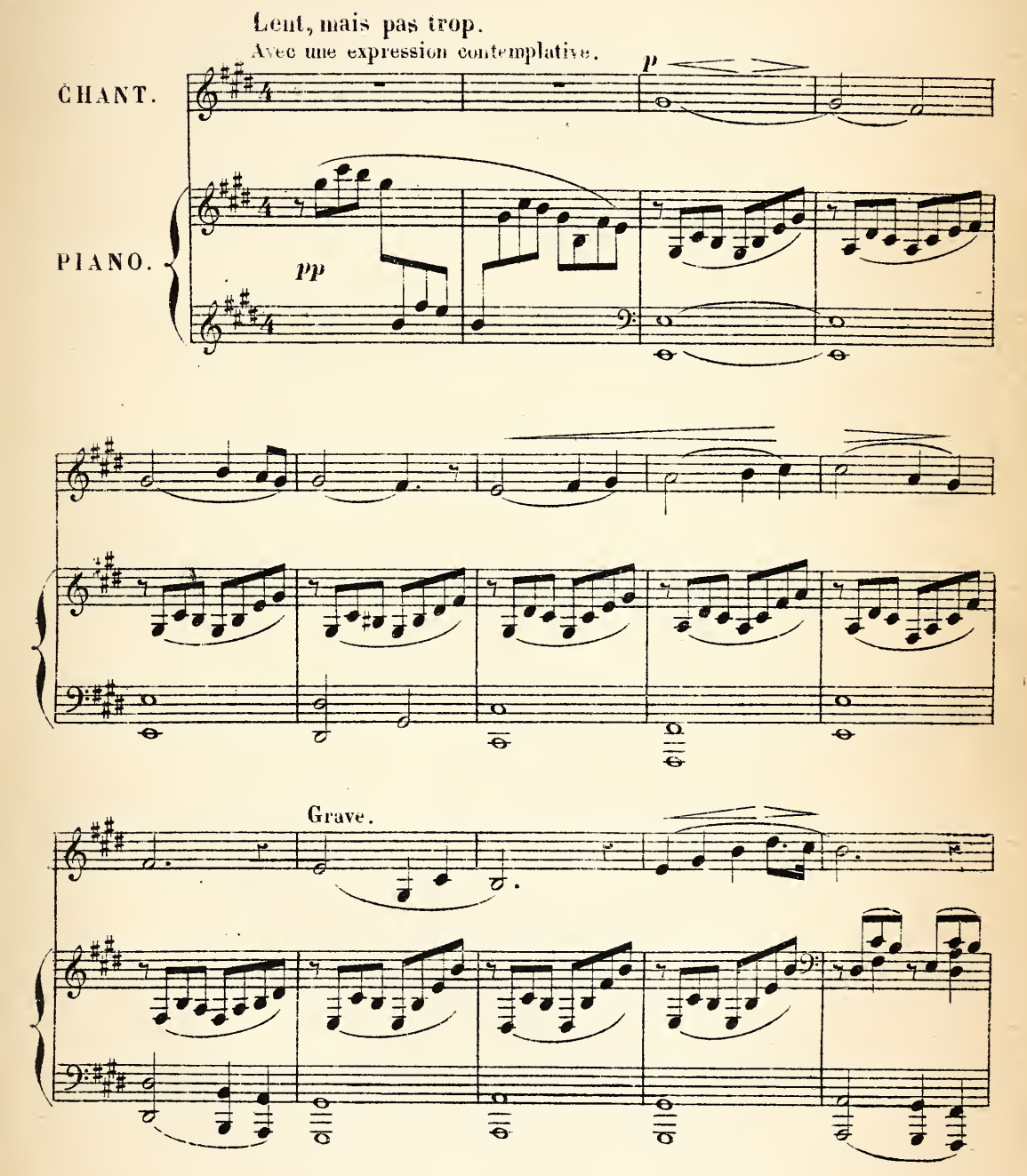
(1) La deuxième partie de cet ouvrage contient l'application de la méthode et certains exercices vocaux propres à faire surmonter rapidement à l'élève tous les genres de difficultés. C'est la mise en pratique du système d'après lequel l'émission du son, soumise désormais à un ensemble de mouvements raisonnés, devient une science positive, mathématique. N'ayant pas le droit de la publier, nous passons à la troisième partie et, pour le reste, nous renvoyons le lecteur à l'œuvre magistrale que madame Andrée Lacombe va faire paraître très prochainement sous ce titre : *La Science du Mécanisme vocal et l'Art du Chant.*

O. Le T.

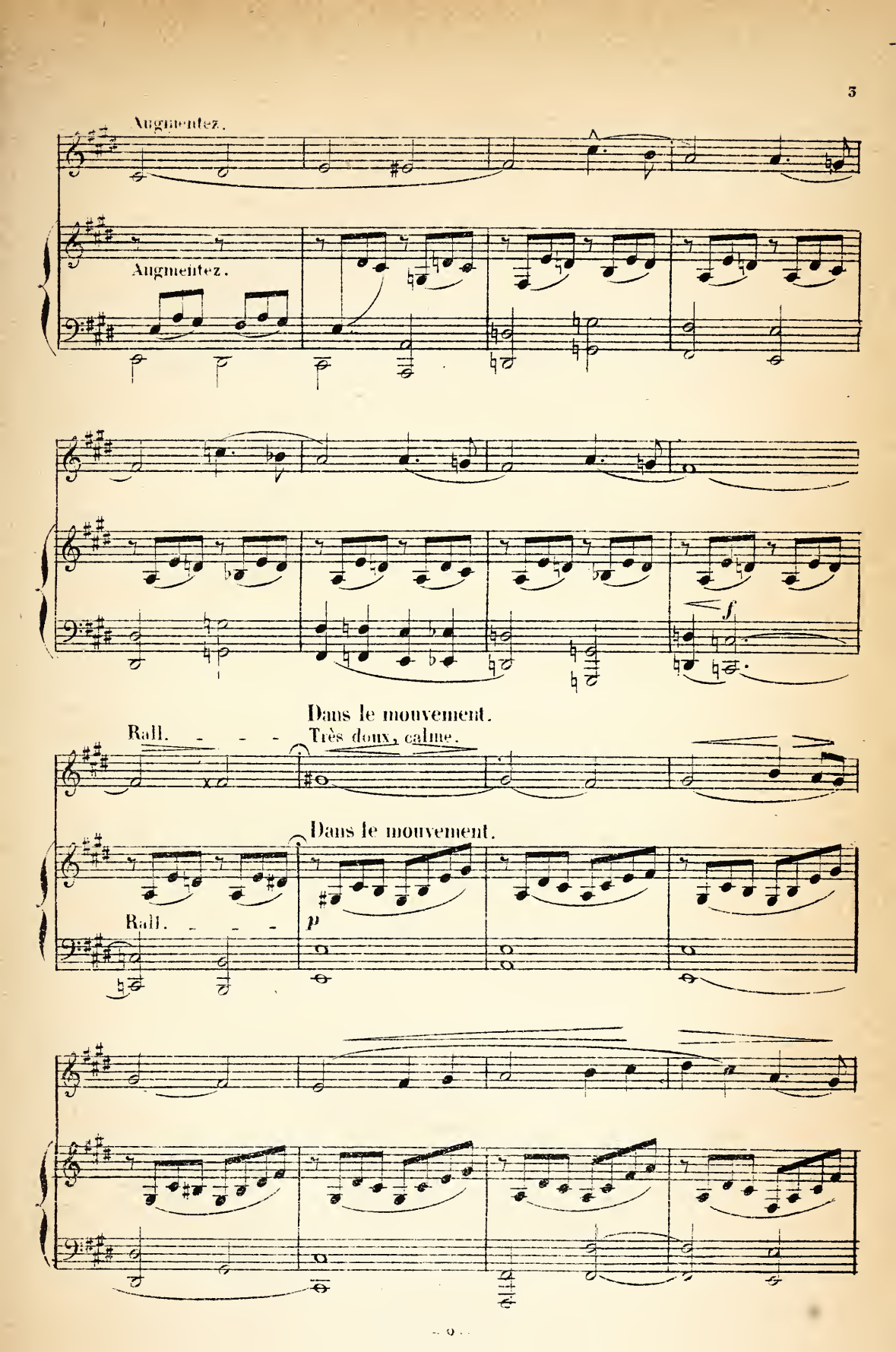
I.

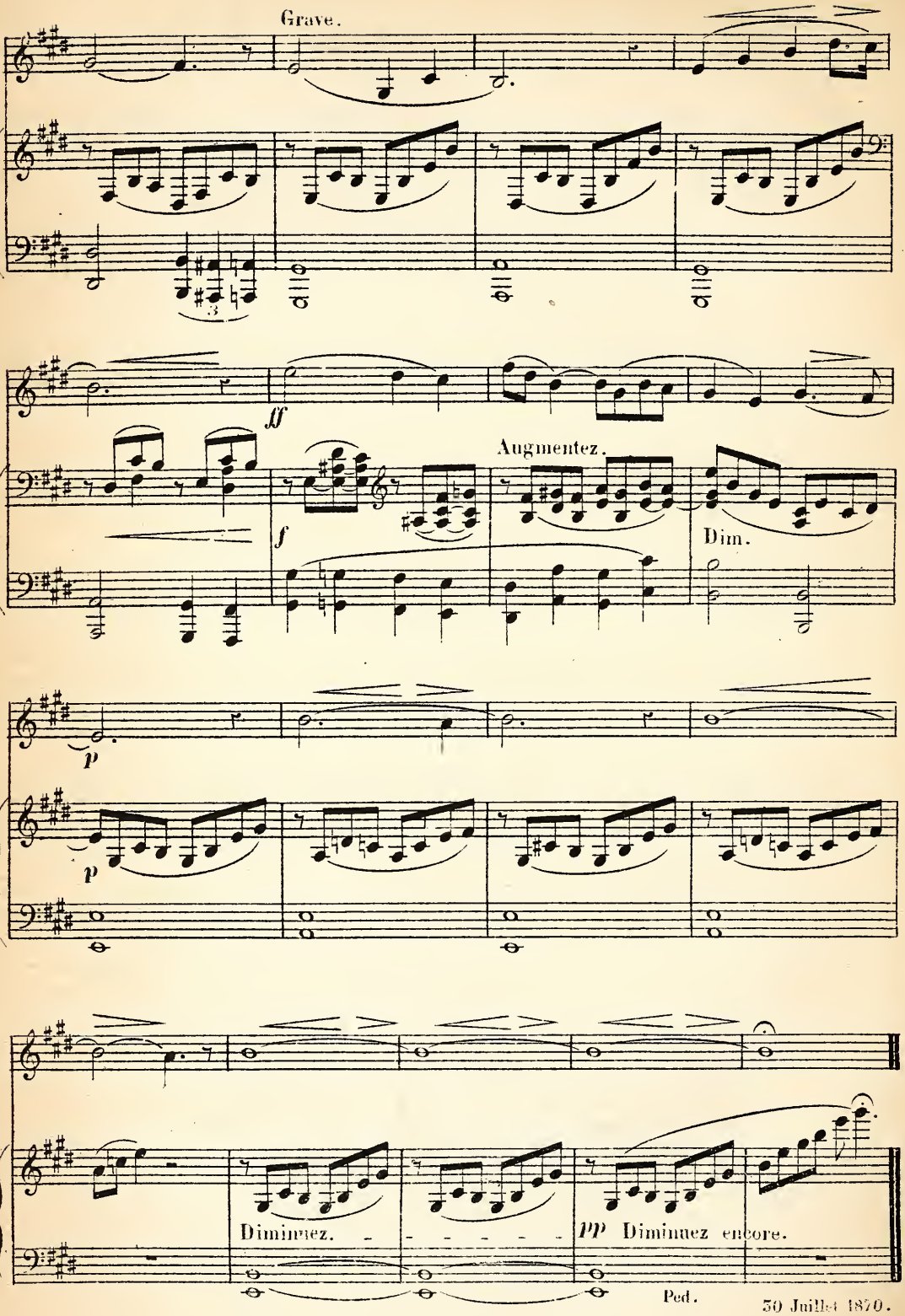
PRIÈRE.

SONS LIÉS ET FILÉS.



Animez un peu.
Animez un peu.

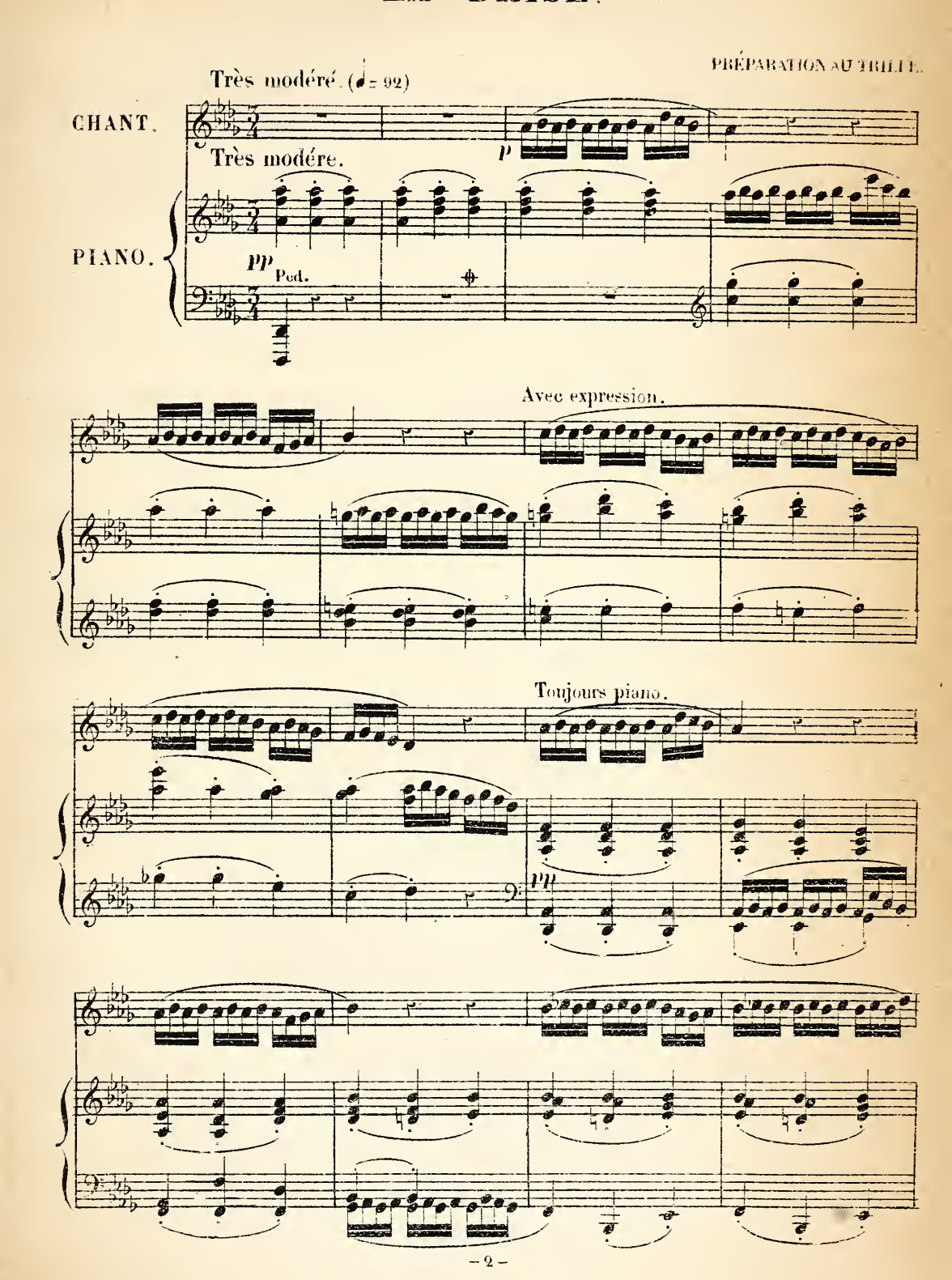

Augmentez.
Augmentez.
f
Dans le mouvement.
Très doux, calme.
Rall.
Dans le mouvement.
Rall.
p

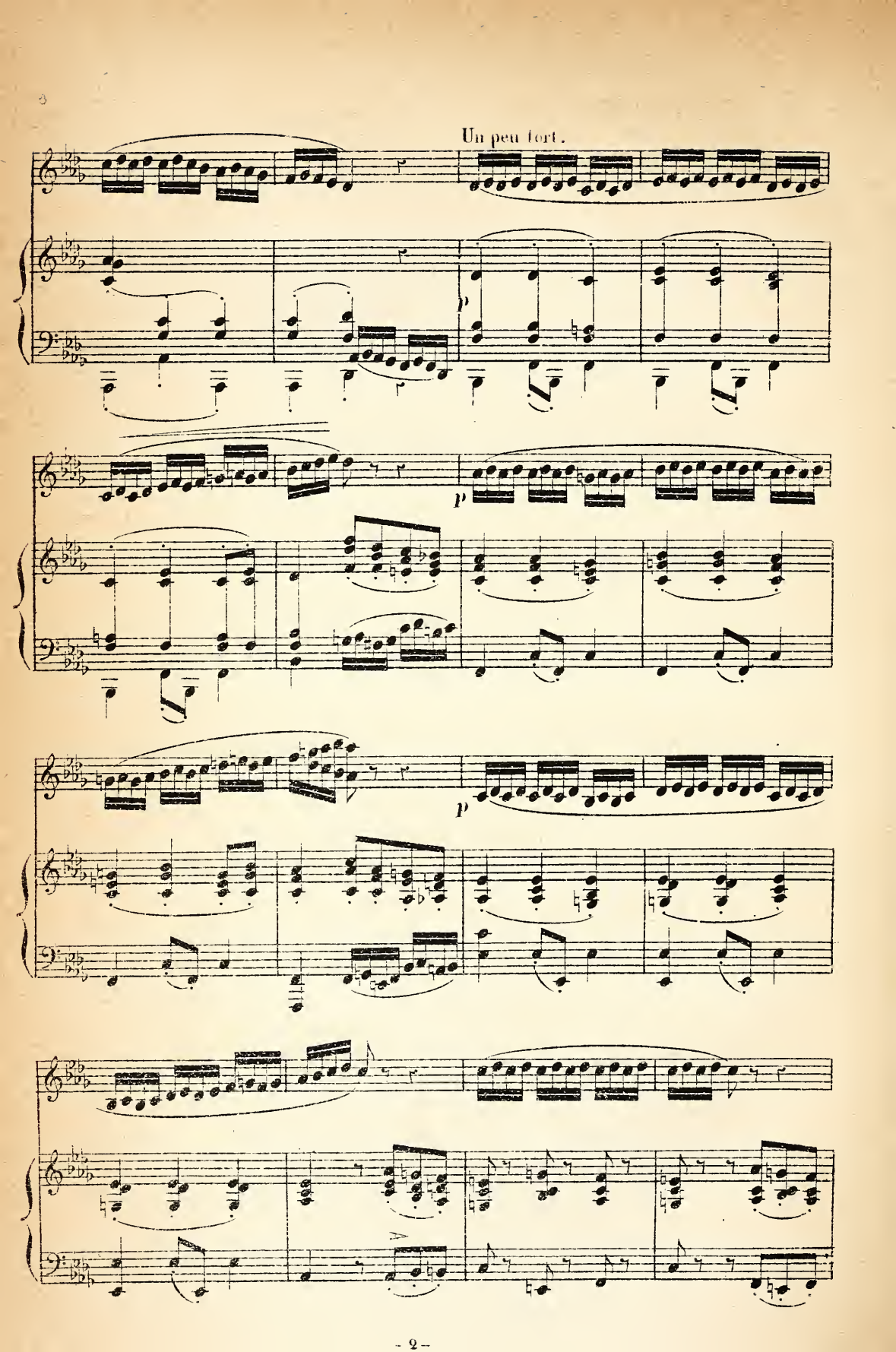


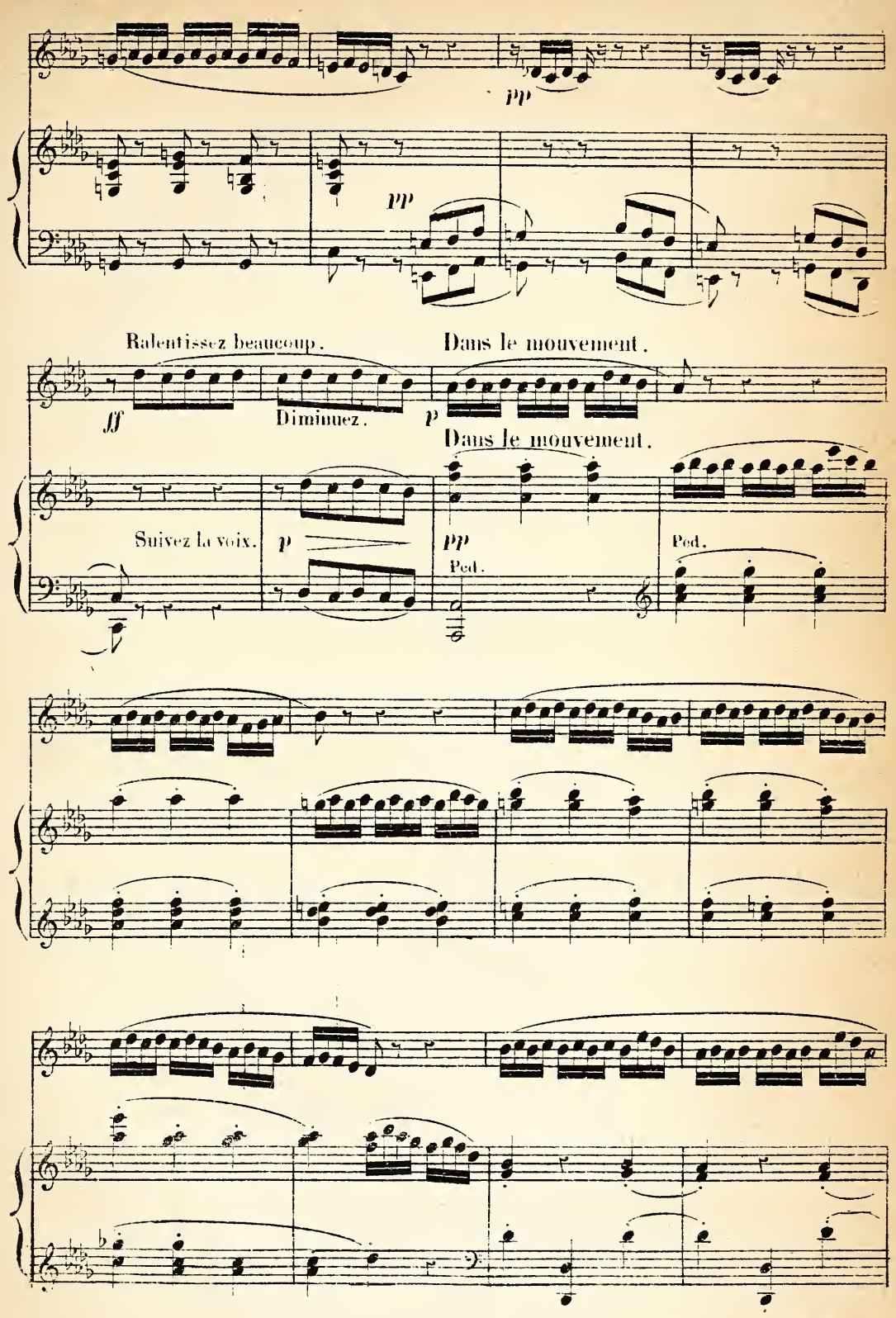
30 Juillet 1870.

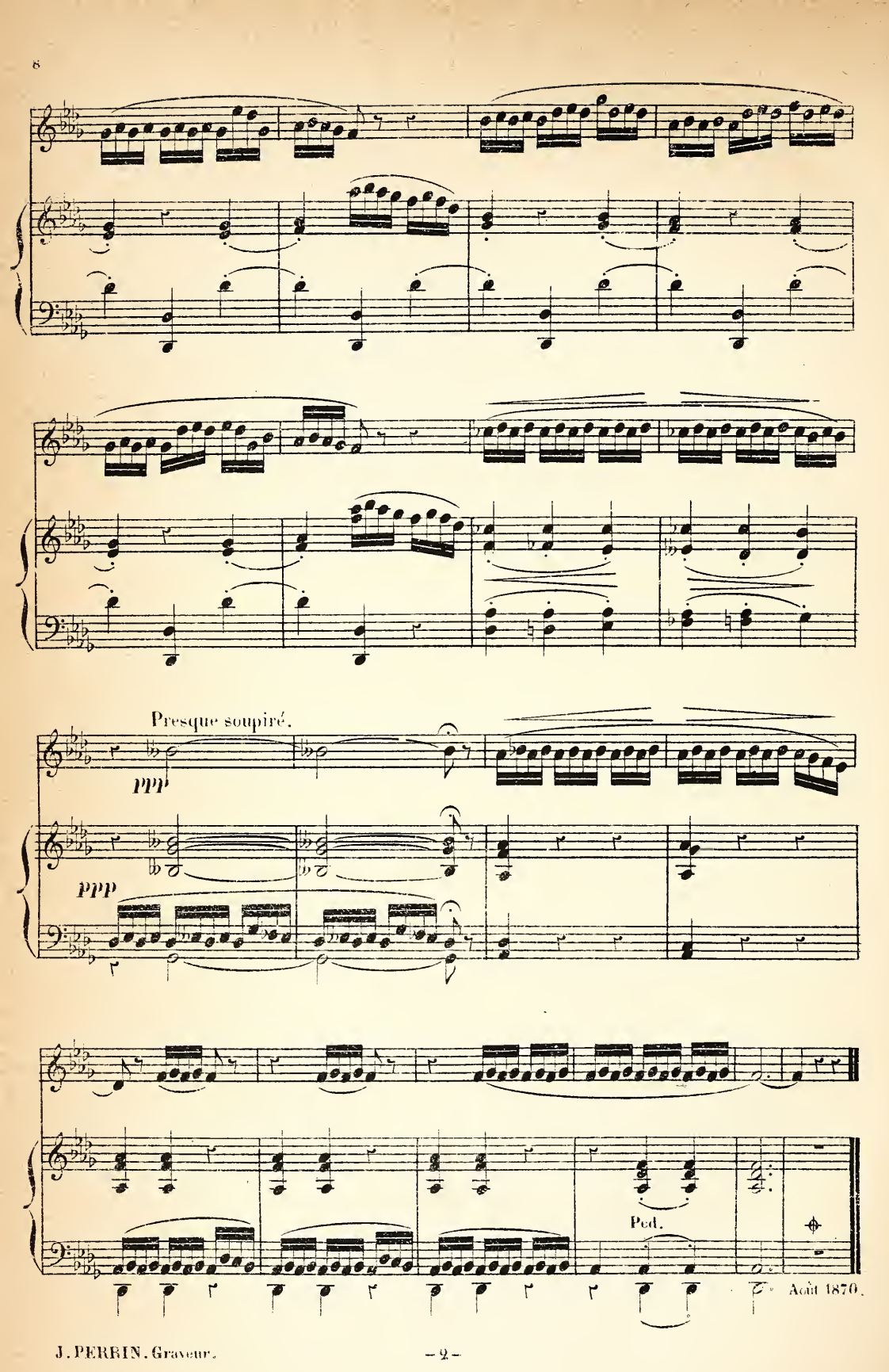
II.

LA BRISE.


PRÉPARATION AU TRILLE.
Très modéré. (♩= 92)
CHANT.
Très modéré.
p
PIANO.
pp
Ped.
Avec expression.
Toujours piano.
pp


Un peu fort.
p
p
p


pp
pp
Ralentissez beaucoup.
Dans le mouvement.
ff
Diminuez.
p
Dans le mouvement.
Suivez la voix.
p
pp
Ped.
Ped.


Presque soupiré.
ppp
ppp
Ped.
Août 1870.

quelconque ; il faut qu'à force de talent il fasse vivre en bonne intelligence deux individualités distinctes, souvent très accentuées en sens inverse : celle de l'auteur et la sienne.

Quand la fidélité manque à l'interprétation, l'auteur est trahi ;

Quand l'artiste ne reste pas lui-même, il est perdu.

Pour échapper à ce double danger, l'élève s'appliquera premièrement à suivre avec docilité les indications des maîtres, à maintenir scrupuleusement les nuances à leur place, à n'en pas chercher de nouvelles qui pourraient avoir pour effet de dénaturer plus ou moins les intentions du compositeur ; en un mot il ne se substituera pas à celui dont il a pour mission d'interpréter l'œuvre, soit en y faisant des changements, soit en y ajoutant des traits; il s'efforcera de comparer les écoles entre elles, les maîtres entre eux, il cherchera à se rendre compte de leurs tendances, de leur esprit, de leur procédé; il apprendra par cœur, outre les mélodies, les accompagnements; ces derniers lui révèleront souvent la pensée intime de l'auteur.

Le chant n'est pas tout dans la grande musique; tel motif, telle phrase, telle note fait si bien corps avec l'harmonie que, sans celle-là, l'expression mélodique paraît absolument insuffisante. L'harmonie ne saurait être considérée comme une simple ressource servant à rehausser l'idée musicale; elle n'est pas seulement la monture du diamant, elle en est une facette; l'édifice mélodique repose sur elle; sans les ressources diverses du contre-point, des imitations, des accompagnements variés qui lui donnent le mouvement et la vie et qui la complètent, la mélodie paraîtrait bientôt terne, languissante, monotone à l'excès. Ces constatations imposent au chanteur la nécessité de savoir la musique; qu'il l'apprenne ! qu'il l'apprenne, s'il veut chanter Gluck, Mozart, Spontini, Méhul, Weber, Cherubini, Meyerbeer, Halévy, Schubert, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Berlioz. Les ouvrages de ces hommes éminents constitueront en quelque sorte le creuset d'où sortira l'individualité du chanteur, s'il en a une. L'individualité, non celle de parti pris qui touche presque inévitablement à la bizarrerie, mais la vraie, l'individualité qui résulte de certaines dispositions naturelles développées par le travail, par la réflexion, par la méditation ; elle se manifeste, elle grandit lentement; elle ne parvient à son entière éclosion que secondée par une instruction solide et par une volonté persévérante; si elle se trahit de bonne heure, — cas excessivement rare — elle est d'abord enveloppée, effacée, absorbée par le bagage dont la mémoire des enfants ou des jeunes gens est chargée; puis quand les études sont terminées, elle se montre de nouveau et tend à s'affirmer de plus en plus.

Imitateur, l'artiste reste au second rang; original, il se pousse au premier, il maîtrise l'opinion publique et il fait l'admiration de ses contemporains quand les circonstances le favorisent et le mettent en évidence.

Le chanteur perd assez communément de vue que la musique a sa signification propre. Accoutumé à la voir se poser toujours sur des paroles, il s'imagine volontiers que si la poésie ne l'aidait pas à éclore, elle n'existerait pas.

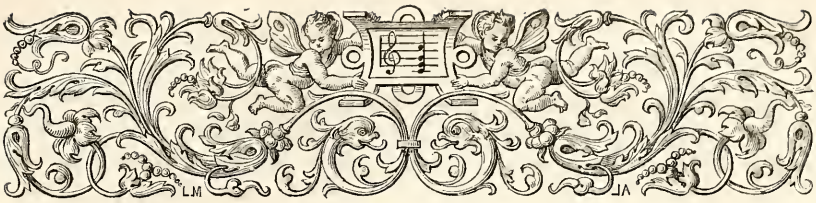
Il s'ingénie parfois à découvrir le caractère d'une mélodie par celui des mots, et il oublie que les vers ou, si l'on veut, la prose rimée dont se servent ordinairement les compositeurs a eu fort peu de part à l'inspiration musicale qui se borne souvent, trop souvent, mais forcément, hélas! à traduire un sentiment plus ou moins mal exprimé dans des rimes insignifiantes, redondantes, ridicules, dénuées de grâce, d'énergie, d'idées, de couleur. Comment procède le compositeur obligé d'écrire une partition sur de pareilles élucubrations? Il s'inspire de la situation et ne s'occupe pas du reste. De là des malentendus.

Les symphonies de Beethoven, les ouvertures de Weber excitent partout un prodigieux enthousiasme. Nul ne regrette que ces magnifiques conceptions soient purement instrumentales. En les écoutant on pleure, on sourit, on se sent transporté dans les régions invisibles où l'âme s'abreuve aux sources les plus nobles.

Les instrumentistes ne se trompent pas sur le caractère de ces œuvres colossales et ils n'ont pas besoin d'un programme pour les interpréter dans la perfection. Eh bien! je voudrais que ce qui est possible à l'instrumentiste le fût au chanteur; je voudrais que le chanteur s'habituât à donner exactement à un morceau son caractère particulier sans qu'il soit nécessaire de fixer ses idées par un texte.

Les vocalises qui terminent ma méthode ont précisément pour but d'aider l'élève à dire avec l'expression voulue, sans le secours des paroles, des mélodies caractéristiques, de le faire réfléchir, songer, sentir, méditer, d'éveiller son imagination. Ces vocalises contiennent des difficultés de tous genres. Celui qui les saura parfaitement pourra aborder sans appréhension les rôles les plus dangereux des opéras anciens et modernes.

ANDRÉE LACOMBE.



REVUE DES CONCERTS

Concerts du Conservatoire. — Concerts Populaires : *Concerto pour violoncelle* de M. Saint-Saëns, par M. Lasserre. — *Concerto en* sol majeur *pour piano* de Beethoven, par M. Bretner. — *Pièces pour orchestre* de J. S. Bach. — Concert du Chatelet : *Concert-Stück*, de Louis Diémer. — Cirque Fernando.

ONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Le 5 décembre a été inaugurée la nouvelle saison 1875-1876 de la Société des concerts. Les programmes, cet hiver, se conformeront à la partialité décisive du public qui se rétrécit de plus en plus et se réserve désormais pour les morts illustres. L'an dernier, on s'est égaré hors des sentiers accoutumés; on a voulu jouer Massenet, Bizet, Saint-Saëns, Gounod, Reyer l'auditoire est resté froid. Il a déclaré qu'il ne venait aux concerts du Conservatoire que pour écouter Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Bach, Haendel, tous les morts que la gloire a consacrés, mais non pour assister aux juvéniles élucubrations des échappés de l'école, et pour juger à leurs débuts les disciples symphoniques de la réforme musicale. Les concerts du Conservatoire, a-t-on dit, sont le musée du Louvre de la symphonie. Les essais de nos jeunes musiciens doivent se faire ailleurs. Cette observation est fort juste, et après l'avoir prise en défaveur, nous avons changé d'avis, et, expérience faite, nous nous y rangeons. Nous allons donner nos raisons.

La Société des concerts donne dix-huit séances par an. Ces séances durent deux heures chacune, ce qui fournit, au bout de la campagne actuelle, une moyenne de trente-six heures consacrées pour toute la saison à la musique classique. Trente-six heures, c'est tout et c'est bien peu. En limitant les programmes aux quatre héros de la symphonie, on n'arrive même pas à ouer le quart de leur œuvre total. Dans la dernière saison, où nos débutants

symphonistes ont pris la belle place dans les programmes, on n'a même pas donné le contingent habituel de Beethoven, qui se réduit d'habitude à une moyenne de six à sept symphonies et ouvertures. Mendelssohn a été complétement sacrifié. Le résultat a été que l'ensemble des concerts a paru froid, même insignifiant. Comme il fallait s'y attendre, il y a eu protestation, et il convient que cette protestation ne soit pas éludée, sinon la déchéance des concerts du Conservatoire semblerait acceptée par le comité même qui est chargé de veiller à ce que leur marche triomphale ne soit pas entravée.

Berlioz et Gounod complétaient, dans le premier concert de la campagne qui vient de s'ouvrir, un programme composé pour la première part de la symphonie en *si bémol* de Beethoven, d'un motet de Bach et d'un concerto de Haendel pour orgue et orchestre. La symphonie en *si bémol* de Beethoven, telle qu'on la joue au Conservatoire, se révèle comme une des plus curieuses fantaisies du grand compositeur. L'introduction pompeuse, solennelle, est suivie d'un allegro brillant, varié, avec de saisissants effets d'ombre et de lumière, de mélancoliques accents et de joyeux retours, qu'on ne retrouve guère dans les autres compositions de Beethoven. L'adagio est d'un grand style et les proportions en sont très larges. Le menuet est d'un invincible attrait, et le finale, bien fouillé, réveille sans cesse l'attention. On y retrouve les mêmes effets d'ombre et de lumière, d'accents joyeux et de mélancoliques accents qui ont captivé l'oreille et le cœur dès la première partie de la symphonie qui, en résumé, est une œuvre claire, gaie, fantaisiste, et dans laquelle on peut affirmer que se trouve le point de départ du génie dramatique de Weber avec quelques unes de ses formules les plus caractérisées.

On a renoncé à nous faire entendre des solistes aux concerts du Conservatoire, mais, avec de bons concertos, les virtuoses y sont encore admis. Le concerto d'orgue, avec M. Alex. Guilmant pour soliste et l'orchestre pour accompagner l'orgue, a fait son introduction dans les séances solennelles par une œuvre de Haendel dont le *largo* a été surtout apprécié et applaudi. Quand Haendel file sur le sublime, il nous intéresse, il nous enlève, il nous ravit. Mais quelle laborieuse audition lorsqu'il faut tout subir, en une traite, et la part sublime, et la part de formule et de remplissage. Au second concerto, nous ne doutons pas qu'une grande lassitude ne saisisse l'auditoire et qu'il exige qu'un triage soit fait dans ces longs ouvrages où la trace du génie n'est pas partout également visible, et qui brillent surtout par leur curiosité archéologique.

Le motet de Bach a fourni aux chœurs l'occasion d'une terrible déroute. La conclusion est que notre enseignement musical est à refaire. La bonne méthode n'est pas de commencer par exécuter Wagner pour terminer par Bach. C'est, tout au contraire, de débuter par la classique exécution de Bach, et de suivre la filière historique. Au piano, à l'orchestre, au chant et au chœur, la méthode est toujours la même. Le musicien qui a commencé par Bach se

trouve ensuite à l'aise pour jouer Schumann, Brahms et les autres. Qui a dit cela ? Madame Szarvady. Que les professeurs et les élèves profitent de l'enseignement qui leur est donné par le docte professeur et par la charmeresse artiste.

Maurice Cristal.

CONCERTS POPULAIRES. — *Huitième concert de la première série.* — M. Lasserre a exécuté dans cette séance le concerto pour violoncelle de M. Saint-Saëns. Ancien lauréat du Conservatoire, M. Lasserre nous a quittés en 1870 pour aller se fixer à Londres, où ses brillants succès lui ont assuré en quelques mois une situation artistique qu'il eût mis plusieurs années à conquérir chez nous. C'est là un fait qu'il nous est toujours fort pénible de constater; mais enfin il existe, il se répète chaque jour et il faut bien que, bon gré, mal gré, nous nous rendions à l'évidence des choses. Nous produisons des artistes, nous les formons, nous encourageons leurs débuts, nous leur donnons le baptême de la popularité, et, dès qu'ils ont acquis une personnalité artistique, l'étranger est là qui les guette, qui nous les enlève à prix d'or, qui récolte ce que nous avons semé. Qu'un artiste se fasse un nom sur l'une de nos grandes scènes parisiennes et il ne tardera pas à nous quitter : Londres, Pétersbourg et l'Amérique se le disputeront à grand renfort de roubles ou de dollars, et nous, qui ne voulons ou ne pouvons rien faire pour les retenir, nous qui ne saurions trouver à l'étranger ce que l'étranger vient chercher chez nous, nous voilà réduits à nous contenter de la deuxième catégorie, alors que nos voisins, plus riches ou plus habiles, se réservent le dessus du panier. Ce sont encore les étrangers qui achètent nos meilleurs tableaux, nos plus belles statues, ce sont eux qui accaparent nos plus rares collections artistiques, et qui sait si, après nous avoir enlevé nos plus remarquables productions, ils n'en arriveront pas à nous enlever les producteurs eux-mêmes, en leur offrant chez eux une position que nous n'aurons pas su leur faire chez nous. Et, en exprimant cette crainte qui est moins chimérique au fond qu'on pourrait le croire au premier abord, je fais moins allusion aux auteurs dramatiques, qui trouvent encore à se produire assez facilement sur nos scènes parisiennes, qu'à nos compositeurs, réduits à lutter sans relâche contre le mauvais vouloir des directeurs et contre l'insuffisance des moyens mis à leur disposition pour exercer un art que l'Etat leur a appris dans ses écoles et pour lequel il leur a même décerné des brevets de capacité. Vous ne pouvez pourtant pas condamner un Prix de Rome à monter la garde pendant vingt ou trente ans (les trente meilleures années de sa vie) devant une porte qui reste obstinément fermée ! Que trouverez-vous à dire, qu'aurez-vous à lui reprocher le jour où il ira porter à l'étranger les œuvres dont vous n'aurez pas voulu et faire applaudir sur une scène russe ou autrichienne un talent que ses compatriotes seuls refusent d'apprécier à sa véritable valeur ? Cette tentative de dénationalisation a déjà réussi pour

quelques opérettes (et ceci nous importe peu), mais prenez garde qu'elle ne s'étende à des œuvres vraiment dignes d'intérêt et qu'elle ne finisse par s'attaquer aux sources de l'art français lui même. Prenez garde, je vous le répète, la situation est fort tendue. Nous avons au milieu de nous toute une pléiade de jeunes compositeurs qui sont pleins de talent, qui ne demandent qu'à produire et qui ont le plus grand besoin d'être soutenus et encouragés. Vous ne faites rien pour eux : ils travailleront pour d'autres, ils chercheront à l'étranger les débouchés qu'ils ne trouvent pas dans leur propre pays, et leur talent, plein de sève et de vigueur, ira s'épanouir dans un milieu plus éclairé, où l'on n'attend pas que les compositeurs soient morts depuis vingt ans pour s'apercevoir, *qu'après tout, ils ne manquaient peut-être pas de quelque mérite !*

Mais, me voilà lancé sur une question dont ce n'est pas ici la place, ne poussons pas plus loin cette trop longue digression et rentrons bien vite dans notre sujet. Je disais donc en commençant que M. Lasserre nous est revenu de Londres après cinq ans d'absence, et qu'il a exécuté le concerto pour violoncelle de M. Saint-Saëns, avec un jeu large et ferme, avec une simplicité de moyens et une ampleur de sonorité qui lui font le plus grand honneur. Le public des Concerts populaires a fait un accueil très sympathique au virtuose, il s'est montré plus froid pour le concerto qui est pourtant une œuvre de valeur. Le premier morceau est développé avec un réel talent symphonique, le *Scherzo* est charmant.

Premier concert de la deuxième série. — Encore un concerto sur le programme; c'est le septième que nous entendons depuis le 31 octobre! Cette fois, c'est M. Bretner (de Trieste) qui a exécuté le quatrième concerto en *sol majeur*, pour piano, de Beethoven. M. Bretner n'est pas un inconnu pour nous; il s'est déjà fait entendre à Paris, et cette nouvelle audition nous a permis d'apprécier les sensibles progrès qu'il a réalisés depuis quelques années. Je ne prise pas beaucoup, pour ma part, la manière de M. Bretner; je dois reconnaître néanmoins qu'il a fait preuve de talent, bien qu'il joue avec plus d'élégance que de véritable sentiment. En somme, c'est un sous-Planté, mais un sous-Planté fort acceptable.

Le grand succès de la séance a été pour l'admirable *Suite d'orchestre* de Bach, dont j'ai déjà parlé avec détail l'année dernière, lors de la première audition.

Le public a presque fait une ovation à M. Chavanne pour l'assurance et la correction vraiment peu communes avec lesquelles il a joué la partie très difficile de trompette qui couronne d'une manière si originale le finale de ce chef-d'œuvre.

Encore une réflexion à ce propos. Il est vraiment singulier que nos directeurs de concerts sachent si peu tirer parti des immenses richesses du répertoire classique, et qu'ils nous condamnent à entendre sans cesse les mêmes chefs-d'œuvre, consacrés par une longue admiration, au lieu de tenter avec

discernement quelques excursions dans les œuvres des grands maîtres dont nous soupçonnons à peine l'existence et qu'il serait si intéressant de nous faire connaître. Le répertoire de J.-S. Bach, pour ne parler que de celui-là, est considérable, on le joue couramment en Allemagne; chez nous, c'est à peine si nous connaissons quelques rares œuvres (et des moins importantes) de ce maître des maîtres qui a ouvert l'art moderne, dont son génie avait élaboré tous les éléments.

H. Marcello.

CONCERT DU CHATELET. — M. Louis Diémer a fait entendre pour la première fois un *Concert-Stück* de sa composition à la séance du dimanche 12 courant. Quand un artiste aussi illustre que Weber a inventé un nom pour qualifier une de ses œuvres, c'est un tort, selon moi, ou du moins une témérité, de la part d'un jeune compositeur de s'approprier ce nom. Et plus ce compositeur a de mérite, plus le tort semble apparent. Mais passons, car M. Diémer n'a sans doute pas songé à mal en choisissant ce titre. Son *Concert-Stück* se compose donc d'un andantino et d'un allegro giocoso. L'andantino est élégant, gracieux, bien instrumenté, mais n'offre rien de remarquablement saillant. L'allegro giocoso, au contraire, débute par un motif franc, bien accentué et original. Après les motifs secondaires et les développements d'usage, il est bien ramené, et la péroraison du morceau est brillante et à effet. Comme pianiste, la réputation de M. Diémer n'est pas à faire. On sait que Rossini le tenait en grande estime.

CIRQUE FERNANDO. — Le charmant andante et menuet, dont j'ai parlé précédemment avec les plus grands éloges, est de M. Anthiome, premier prix de Rome. Dans les concerts du 5 et du 12, M. Henri Chollet a eu l'heureuse inspiration de présenter au public une jeune élève de M. Wicart, de Bruxelles, mademoiselle Ida Milton. Cette cantatrice a chanté le grand air de *la Reine de la nuit*, de *la Flûte enchantée*, et mieux encore, m'a-t-on dit, au second concert, auquel je n'ai pu assister, qu'au premier. Cet air, qui exige une prodigieuse étendue de voix, puisqu'il parcourt plus de deux octaves, est d'une difficulté formidable. Dramatique et léger à la fois, il faut pour y produire de l'effet posséder un beau médium et les notes les plus élevées du soprano. Mademoiselle Ida Milton atteint sans peine le *fa* suraigu. Elle fait le *piqué* dans la perfection. Ses roulades ont beaucoup de netteté; ses triolets laissent peut-être un peu à désirer; mais, en général, le sentiment musical, qu'elle possède au plus haut degré, et la beauté de sa voix lui promettent un grand avenir.

Henri Cohen.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra : *Don Juan* (reprise). — Opéra-Comique : *Haydée*. Début de M. Stéphane.

onsieur Halanzier vient de tenir plus que ne l'espérait le public en remontant le chef-d'œuvre de Mozart. Il a fait de cette reprise une véritable solennité artistique, et la première scène lyrique du monde s'est fièrement élevée au sommet dont elle ne doit jamais descendre.

Quatre noms de grands artistes étaient sur le programme; ceux de mesdames Krauss et Carvalho et ceux de MM. Faure et Gailhard.. Sur la scène, des décors magnifiques peints par MM. Lavastre et Despléchin, et des costumes délicieux composés par M. Grévin. La plastique de cette représentation a été au-dessus de tout éloge et les intentions directoriales ne peuvent être contestées.

Eh! bien, malgré tout cela, malgré des efforts évidents, indéniables, je ne sais quelle lourdeur planait sur l'interprétation de *Don Juan*. Cette œuvre colossale et rayonnante semblait étouffée par un génie ingrat et malfaisant. La pureté du style, la grâce puissante des idées, étaient comme enveloppées d'une gaze qui en voilait l'éclat merveilleux. Jamais peut-être on n'avait ressenti plus péniblement la sécheresse inhabile d'un livret décousu.

Serait-ce à la manière empesée et gourmée dont les grands artistes que j'ai nommés au début de ces lignes interprètent *Don Juan* qu'il faut attribuer cette impression mauvaise? L'hypothèse est vraisemblable.

En effet, si Dona Elvire doit être pathétique, si Don Ottavio est un personnage un peu sombre, si la malheureuse Dona Anna laisse toujours couler ses larmes, il n'en est pas moins vrai que Don Juan est

un débauché sceptique et rieur, et Leporello un bouffon doublé d'un grotesque ; que Zerline personnifie la jeunesse pleine de soleil, de coquetterie, de rires argentins, de fraîcheur piquante; et que Mazetto est le plus comique des maris trompés.

Mazetto et Zerline, Leporello et Don Juan, jusqu'au moment où le drame absorbe seul la scène ont été conçus pour s'agiter au milieu d'une joie, d'un rire, d'une gaîté complète.

Ce n'est pas ainsi que M. Faure a compris son rôle. Il nous a offert l'image compassée d'un Don Juan grave jusqu'à la majesté. Caron semble terrifié par les malheurs conjugaux qu'il craint. Ce n'est pas là Mazetto.

Madame Carvalho prête à la sémillante Zerline la poésie nuageuse de la pâle Ophélie et les effluves amoureuses de la Marguerite de Faust.

De l'interprétation particulière de ces trois rôles provient une lacune que l'art admet difficilement, le manque de contraste.

M. Gailhard seul a donné sa véritable physionomie au rôle dont il est chargé. Il interprète Leporello avec un grand talent. Il le chante et il le dit avec une verve achevée. M. Faure a obtenu comme de coutume les applaudissements les plus chaleureux à la suite de la sérénade. S'il n'altérait pas quelquefois les mouvements et s'il chantait toujours la note écrite, notre grand baryton serait incomparable.

Madame Krauss a mis toute son âme d'artiste dans l'interprétation de l'admirable trio des Masques, qui a été chanté magistralement et que la salle entière a voulu entendre une seconde fois.

Le finale du second acte m'a paru en revanche exécuté mollement.

Madame Carvalho, je ne l'apprendrai à personne, est toujours impeccable au point de vue l'art du chant. Elle manie sa voix, qui compte tant de victoires, avec une habileté parfaite ; mais l'automne succède au printemps qui ne peut être éternel, et les moyens de madame Carvalho n'échappent pas à cette rigueur du temps.

L'orchestre et les chœurs ont daigné jouer et chanter juste et en mesure. Il m'est doux de les en féliciter.

OPÉRA-COMIQUE. — On parlait, depuis un certain temps, d'un oiseau rare, d'un ténor que M. du Locle avait découvert en province.

Ce phénix a débuté dans *Haydée*, et n'a pas répondu à l'éloge anticipé que l'on avait fait de lui.

M. Stéphane est tout à fait un débutant. Il a vingt-six ans et une voix superbe; mais le professeur qui l'a dirigé jusqu'ici n'a pas mis à profit les qualités que la nature a données à son élève.

Avec une voix puissante et d'un timbre agréable, M. Stéphane attaque

le plus souvent faux. Il respire mal et traîne lourdement sur la note. Ces défauts ne proviennent absolument que d'un manque d'études musicales.

Il sera facile de les corriger avec un travail sérieux.

Comme comédien, le nouveau ténor laisse beaucoup à désirer. Il a un certain aplomb provincial qui gêne plutôt qu'il ne rassure le spectateur.

Toutes ces menues imperfections disparaîtront certainement, si M. Stéphane a la sagesse de comprendre qu'il n'est encore qu'un élève, à même de rendre fiers ses professeurs futurs.

R. DE SAINT-ARROMAN.

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1875

JUILLET (1)

1er *Juillet.* — Versailles (Chapelle du Château). Première exécution d'une Messe solennelle de M. Paul Rougnon; les *soli* sont chantés par madame Fursch-Madier, MM. Grisy et Caron.

10. — Palais de l'Industrie (pour l'inauguration de l'Exposition des industries maritimes et fluviales). Première exécution : *Hymne à la mer*, cantate pour chœur et orchestre, paroles de M. Fabius Boital, musique de M. Adrien Boieldieu. — Eldorado. Première représentation : *Stores et Jalousie*, opérette en un acte, paroles de MM. Gaston Marot et Jonathan, musique de M. Victor Robillard.

12. — Folies-Marigny. Première représentation : *Le Dompteur de Bougival*, opérette en un acte, paroles de MM. Delilia et Le Senne, musique de M. Ben-Tayoux.

14. — Milan (Théâtre Castelli) Première représentation : *Marchionn di gamb avert (Marchionn aux jambes torses)*, opéra bouffe en quatre actes, paroles de M. Fontana, d'après une nouvelle bien connue de Porta, musique de M. Enrico Bernardi. Le principal rôle de cet ouvrage est écrit en dialecte milanais, tandis que tous les autres sont écrits en italien.

17. — Eldorado. Première représentation : *Madame le Docteur*, opérette en un acte, paroles de MM. Péricaud et Villemer, musique de M. Frédéric Wachs.

(1) On avait donné, dans le mois de juin, les premières représentations suivantes : Folies-Marigny (le 29) : *Oh! c' Paladin*, opérette en un acte, paroles de MM. Seurat et Waldy, musique de M. Georges Douay. — Milan (Théâtre Castelli. le 28) : *i Viaggi*, opéra bouffe, paroles de M. Almerindo Spadetta, musique de M. Nicola d'Arienzo. — Rome (Théâtre Quirino) : *la Vendetta d'un Folletto*, opérette, musique de MM. Milillotti frères. — Cingoli (Théâtre Condominio) : *i Due Metastasiani*, opéra bouffe, musique de M. Antolisei, et *Lisetta*, farce, musique du même.

19. — Milan (pour les exercices du Conservatoire). Première représentation : *La Falce*, opérette en un acte, paroles de M. Arrigo Boito, musique de M. Catalani.

26. — Naples (Théâtre Nuovo). Première représentation : *La Mamma Angot a Costantinopoli*, opérette.

27. — Folies-Marigny. Première représentation : *Le Ménage Pavernay*, paroles de M. Tahbray, musique de M. Charles de Sivry.

Sans date précise. — Berlin (Théâtre Kroll). Première représentation : *Eckehard*, opéra, paroles de M. L. Bussler, musique de M. Moritz-Jaffé.

AOUT

3 *Août.* — Milan (pour les exercices du Conservatoire). Première exécution : *Il Perdono*, scène dramatique, paroles de M. Mazzucato, musique de M. Maggi.

4. — Conservatoire. Distribution des Prix. M. Augustin Savard, professeur d'harmonie, est nommé chevalier de la Légion d'honneur. — Cabourg. Première représentation : *Au Port*, opérette en un acte, paroles de MM. Jules Ruelle et Gaston Escudier, musique de M. Étienne Rey.

9. — Contrexeville (Casino). Première représentation : *Le Meunier, son fils et... l'autre*, opérette en un acte, paroles de M. Francis Tourte, musique de M. Émile Ettling.

17. — Naples (Théâtre Nuovo). Première représentation : *La Figlia di Domenico* « scherzo comico » en deux actes, paroles de M. Domenico Bolognese, d'après un ancien vaudeville français, musique de M. Carlo Alberti.

21. — Anvers. Première représentation : *Liederick de Rentmeester*, opéra flamand en trois actes, paroles de M. Paul Billiet, musique de M. Joseph Mertens.

29. — Paris. Grand festival orphéonique donné dans le jardin des Tuileries, en présence de 25,000 auditeurs, au profit des inondés du Midi. Première exécution de *la Charité*, cantate chorale, paroles de M. Saint-Félix, musique de M. Léon Gastinel.

Sans dates précises. — Alcazar d'été. Première représentation : *La clé du Sérail*, opérette en un acte, paroles de M....., musique de MM. Robert Planquette et Frédéric Barbier. — Catane (Circolo Operai). Première représentation : *Il Bersagliere di Palestro*, opérette, musique de M. P. Vinci.

SEPTEMBRE

1er *Septembre.* — Renaissance. Première représentation : *Marianne et Jeannot*, opérette en un acte, paroles et musique de M. Eugène Moniot. — Folies-Dramatiques. Première représentation (à ce théâtre) : *Les Cent Vierges*, opéra bouffe de M. Charles Lecocq.

3. — Ouverture des *Concerts modernes* au Cirque Fernando. L'affiche annonce la première exécution d'une symphonie inédite, et porte cette mention étrange : « Le nom de l'auteur de toute œuvre inédite exécutée aux Concerts modernes, n'est porté au programme qu'à la troisième audition. » Le chef d'orchestre de ces Concerts est M. Henri Chollet.

5. — Majolati. Célébration du Centenaire de Spontini, et première exécution d'une cantate expressément composée pour la circonstance par M. Emilio Stacchini.

8. — Londres. On pose la première brique du nouvel Opéra anglais, sur les nouveaux quais de la Tamise. Cet honneur revient à la célèbre cantatrice madame Tietjens, qui la scelle « avec une truelle d'or. » — Courtrai. Première exécution, dans un concert de gala donné en présence du roi et de la reine de Belgique, de *De Leye*, cantate flamande, paroles de M. Adolphe Verriest, musique de M. Pierre Benoît.

11. — Eldorado. Première représentation : *Les deux Choristes*, saynète, paroles de MM. Péricaud et Delormel, musique de M. Frédéric Barbier.

13. — Bergame (Théâtre Ricciardi). A l'occasion des fêtes célébrées en cette ville, les 12, 13 et 14 de ce mois, pour la translation, dans la basilique de Santa Maria Maggiore, des cendres de Mayr et de Donizetti, première exécution d'une cantate expressément écrite pour la circonstance, *A Gaetano Donizetti*, paroles de M. Ghislanzoni, musique de M. Amilcare Ponchielli.

15. — Folies-Bergère. Première représentation : *Un Truc d'amoureux*, opérette en un acte, paroles de M. A. d'Huot, musique de M. J. Lafitte.

16. — Réapparition du journal *l'Avenir musical*, dont la publication a été interrompue depuis plusieurs années.

18. — Florence (Théâtre Pagliano). Dans un concert donné par la société Orfeo, à l'occasion des fêtes de Michel-Ange, première exécution d'une Ode symphonique à la mémoire de Michel-Ange, de M. Teodulo Mabellini, et d'une marche solennelle pour orchestre et bande militaire, de M. Venceslao Fumi.

21. — Florence (Théâtre du prince Humbert). Première représentation :

La Rosa di Firenze, opéra sérieux, musique de M. Emmanuel Biletta. Cet ouvrage avait été écrit pour l'Opéra de Paris, et représenté à ce théâtre le 10 novembre 1856.

25. — Naples (Théâtre Mercadante). Première représentation : *La Campana dell' Eremitaggio*, opéra semi-sérieux en trois actes, paroles de M. E. Cofino (d'après *les Dragons de Villars*), musique de M. Sarria. — Viesbaden. Première représentation : *Mélusine*, opéra, musique de M. Gramann.

OCTOBRE

1er *Octobre*. — Madrid (Théâtre Breton). Premières représentations : *Maese Tallarines*, zarzuela en un acte, paroles de M. Palomino de Guzman, musique de M. Isidoro Hernandez ; *Fresco de Jordan*, zarzuela en un acte, paroles de M. Granés, musique de M. Isidoro Hernandez.

4. — Mort de M. Léon Ehrhart, premier grand prix de Rome de 1874.

5. — Eldorado. Première représentation : *Les Canotiers de la rigolade*, opérette en un acte, paroles de MM. Péricaud, Villemer et Delormel, musique de MM. Frédéric Barbier, A. Dubois, Frantz Liouville, Charles Malo, de Villebichot et Frédéric Wachs.

6. — Roveredo. Première représentation : *Merlino da Patone*, opéra semi-sérieux, musique de M. Calderoni.

10 — Concerts modernes. Première exécution : *Pezzettine*, petite marche de M. *** (Henri Chollet).

11. — Bruxelles (grande église de Laeken). Pour le 25e anniversaire de la mort de la reine des Belges, première exécution d'une Messe funèbre à huit voix, de M. Alfred Tilman.

14. — Opéra-Comique. Reprise du *Val d'Andorre*, d'Halévy, pour les débuts de M. Obin, ancien artiste de l'Opéra. — Arrêté du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui rétablit au Conservatoire les deux classes préparatoires de violon supprimées depuis plus de vingt ans, et qui nomme titulaires de ces deux classes MM. Jules Garcin, premier violon solo de l'Opéra, et Eugène Chaîne, tous deux anciens premiers prix de l'établissement.

15. — Rome (Théâtre Quirino). Première représentation : *Un Sogno nella Luna*, opérette, musique de MM. Mililotti frères.

17. — Réouverture des Concerts populaires.

19. — Variétés. Première représentation : *La Boulangère a des écus*, opéra bouffe en trois actes, paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Jacques Offenbach.

22. — Alcazar d'hiver. Première représentation : *Le chevalier Bijou*, opérette en un acte, poroles de MM. Henri Millé et d'Hervillé, musique de M. Adolphe Deslandres. Mademoiselle Caroline Girard, ancienne artiste du Théâtre-Lyrique et de l'Opéra-Comique, joue dans un ouvrage.

23. — Renaissance. Première représentation : *La Filleule du Roi*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Cormon et Raymond Deslandes, musique de M. Vogel, représenté précédemment à Bruxelles.

25. — Opéra. Début de M. Couturier dans *Guillaume Tell*. — Gaité. Première représentation : *Le Voyage dans la Lune*, grande féerie musicale, paroles de MM. Eugène Leterrier et Albert Vanloo, musique de M. Jacques Offenbach.

30. — Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts. Exécution d'une ouverture de M. Gaston Serpette, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, premier grand prix de composition musicale de 1871 ; exécution de la cantate de M. Wormser, qui a obtenu cette année le grand prix de Rome ; *Éloge* d'Auber, prononcé par M. le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie.

31. — Association artistique. Réouverture. Premières exécutions : *A la mémoire de Georges Bizet*, « lamento » de M. Jules Massenet ; *Souvenir*, poésie de M. Louis Gallet, dite par madame Galli-Marié ; 4e Concerto pour piano, avec accompagnement d'orchestre, de M. Camille Saint-Saëns, exécuté par l'auteur.

Sans dates précises. — Premières représentations : Folies-Bergère. *Quand on n'a pas de parapluie*, saynète en un acte, paroles et musique de M. Edé.

— Turin (théâtre Victor-Emmanuel) : *Claretta Angot*, « ballet brillant, » scenario de M. Smeroldi, musique de M. Borelli ; — Madrid (théâtre de la Zarzuela) : *El Hidalguillo de Ronda*, zarzuela en trois actes, paroles de MM. Retés et Echevarria, musique et premier ouvrage de M. Almagro.

NOVEMBRE

2 *Novembre.* — Renaissance. Première représentation : *Deux Cousines*, opérette en un acte, paroles de M. Charles Raymond, musique de M. Sauvage Trudin.

3. — Bouffes-Parisiens. Première représentation : *La Créole*, opéra bouffe en trois actes, paroles de M. Albert Millaud, musique de M. Jacques Offenbach.

6. — Bologne (théâtre Communal). Première représentation : *Ettore Fieramosca*, opéra sérieux, parole de M. Panzacchi, musique de M. Dall' Olio ; cet ouvrage n'obtient que quatre représentations.

7. — Association artistique. Première exécution : *Pastorale* pour orchestre, de M. Paul Lacombe.

10. — Folies-Dramatiques. Première représentation : *Le Pompon*, opéra bouffe en trois actes, paroles de MM. Chivot et Duru, musique de M. Charles Lecocq.

12. — Opéra-Comique. Début de M. Stéphane, ténor, dans le rôle de Lorédan, d'*Haydée*.

13. — Florence (théâtre Pagliano). Première représentation : *Wanda*, opéra sérieux, paroles de M. Interdonato, musique de M. Max Wogrich. Cet ouvrage n'obtient que deux représentations.

14. — Association artistique. Première exécution : *Le Sacrifice*, chant biblique, paroles de M. G. Boyer, musique de M. Théodore Ritter, chanté par M. Gailhard.

22. — Rome. M. Verdi, nommé sénateur du royaume, prend place dans cette assemblée et prête le serment exigé.

23. — Gènes (théâtre Paganini). Première représentation : *Atahualpa*, opéra sérieux en quatre actes, paroles de M. Ghislanzoni, musique de M. Enrico Pasta.

24. — Madrid (théâtre de la Zarzuela). Première représentation : *La Monja Alferez*, zarzuela en trois actes, paroles de M. Carlos Coello, musique de M. Miguel Marquès.

25. — Bologne (théâtre Communal). Première représentation : *Luce*, opéra sérieux en cinq actes, paroles de M. Stefano Interdonato, musique de M. Stefano Gobatti. — Grand succès.

27. — Rome (théâtre Argentina). Première représentation : *Diana di Chaverny*, opéra sérieux en quatre actes, paroles de M. Carlo d'Ormeville, musique de M. Filipo Sangiorgi.

28. — Paris. Vente de la collection d'instruments de musique de M. Maulaz. Un alto d'Antoine Stradivarius, daté de 1727, est vendu 7,000 francs ; un violon du même luthier (1714), 7,000 francs ; un autre violon du même (1712), 2,200 francs ; une basse de Lupo atteint le chiffre de 1,550, et une basse italienne marquée Amati est adjugée à 2,050 francs.

29. — Salle-Ventadour. Une troupe italienne débute à ce théâtre par une représentation de *Rigoletto*. Le succès est tel que la seconde représentation, annoncée pour le surlendemain, n'a pas encore eu lieu à l'heure où ces lignes sont écrites.

Sans dates précises. — Premières représentations. Alcazar d'Hiver. *Monsieur Auguste*, opérette en un acte, paroles de M. Derieux, musique de M. Francis Chassaigne; *Les Grignotteuses*, opérette en un acte, paroles de M. Paul Avenel, musique de M. Charles Hubans; — Folies-Bergère : *Absalon*, opérette en un acte, paroles de MM. Burani et Pouillon, musique de M. Campisiano.

DÉCEMBRE

1er *Décembre.* — Association polytechnique. Ouverture d'un cours de musique instrumentale par M. Hervé (ne pas confondre avec l'auteur du *Petit Faust)*, qui se propose de traiter, dans une série de leçons, de l'histoire de l'art, de l'acoustique, de la notation, de l'orchestre, de la musique militaire et de la tablature des différents instruments.

4. — Folies-Bergère. Première représentation : *Cabinet N° 26*, opérette en un acte, paroles de M. Th. Massiac, musique de M. Firmin Bernicat. — Berlin (théâtre Friedrich-Wilhelmstadt). Première représentation : *Der Liebesring (l'Anneau de l'Amour)*, opéra en trois actes, musique de M. Bial.

6. — Le jury du concours Cressent, réuni pour la dernière fois, couronne la partition portant le n° 27 et les initiales H. O. Cette partition, écrite sur le poème de *Bathyle*, qui avait été couronné précédemment et offert aux concurrents sans qu'ils fussent tenus de s'en servir, est l'œuvre de M. William Chaumet, organiste, connu par un petit ouvrage joué naguère au théâtre de l'Athénée, *le Péché de Géronte*.

7. — Opéra-Comique. Début de M. Caisso, lauréat du Conservatoire, par le rôle de Saturnin du *Val d'Andorre*.

12. — Association artistique. Première exécution, par M. Louis Diémer, d'un *Concert-Stück* de sa composition, avec accompagnement d'orchestre.

14. — Bouffes-Parisiens. Première représentation : *Tarte à la crème*, « valse » en un acte, paroles de M. Albert Millaud, musique de M. Lange.— Naples (théâtre Mercadante). Première représentation : *Rita*, opéra, musique de M. Alfonso Guercia.

16. — Rouen (Théâtre-des-Arts). Nouvelle célébration, à sa date exacte, du centième anniversaire de la naissance de Boieldieu. A cette occasion, on

donne la première représentation de *la Halte du Roi*, opéra comique en un acte, paroles de M. Charles Nuitter, musique de M. Adrien Boieldieu.

18. — Opéra-Comique. Spectacle extraordinaire, pour fêter le centenaire de Boieldieu. On joue *le Calife de Bagdad*, le premier acte de *la Dame blanche*, et *le Nouveau Seigneur du Village*, accompagnés d'une pièce de vers de M. Louis Gallet, qui devient le poète ordinaire de ces sortes de circonstances. — Il n'est pas inutile de faire remarquer que le centenaire de Boieldieu est fêté non seulement dans plusieurs villes de France, mais jusqu'en Allemagne, où plusieurs théâtres donnent des spectacles spéciaux. A Francfort, entre autres, le 15 décembre on joue *la Dame blanche* en l'honneur de son auteur. — Bataclan. Première représentation : *Le Jardinier du Château*, pièce en un acte, mêlée de chant.

21. — Renaissance. Première représentation : *La Petite Mariée*, opéra bouffe en trois actes, paroles de MM. Emile Leterrier et Vanloo, musique de M. Charles Lecocq.

Sans dates précises. — Première représentation : Alcazar. *Les Suites d'une polka*, opérette en un acte, paroles de MM. René Gry et Léon Laroche, musique de M. Paul Henrion ; — Turin (Théâtre-Rossini) : *Na partia d'cassa (Une Partie de chasse)*, opérette en dialecte piémontais, musique de M. Casiraghi. — Milan (Théâtre-Castelli). Première exécution : *Illustrazioni musicali* sur *la Divine Comédie* du Dante (prélude symphonique, troisième et cinquième chants de *l'Enfer*), musique de M. Emilio Bozzano.

A. P.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Le Ministre de l'instruction publique s'est rendu au sein de la commission du budget pour conférer au sujet du Théâtre-Lyrique.

M. Wallon a annoncé qu'il a négocié avec le directeur actuel de la Gaîté pour transformer ce théâtre en Théâtre-Lyrique subventionné par l'Etat. Il est sur le point de signer définitivement le traité.

Une condition, toutefois, doit être approuvée législativement pour que les signatures définitives puissent être échangées. Il s'agit d'accorder au directeur de la Gaîté, à titre de frais de premier établissement, les 97,000 francs formant le reliquat non employé de la subvention de 1875.

La commission du budget s'est montrée favorable à cette destination, mais elle a conseillé au ministre de s'adresser, pour obtenir l'autorisation, non à elle, mais à la Chambre, en déposant un projet de loi spécial pour transporter ce crédit de l'exercice 1875 à l'exercice 1876.

Voici quelques détails sur le traité qui est sur le point d'être signé :

La subvention de l'Etat est assurée au théâtre de la Gaîté pour quatre ans, de 1876 à 1880.

Le directeur devra jouer chaque année 12 actes nouveaux en pièces de 5, 3 et 1 acte. Les pièces de 5 actes ne comptant que pour 4.

Pour l'ancien répertoire, ou pour les traductions du répertoire nouveau, il ne pourra être repris que les ouvrages représentés à l'ancien Théâtre-Lyrique, à moins d'autorisations spéciales.

— A la même séance de la commission du budget, M. Tirard a lu son rapport sur la réduction du droit des pauvres. M. Tirard propose de réduire le droit perçu sur la recette des théâtres de 9 o/o à 5 o/o, comme pour les concerts.

La commission, avant de prendre une résolution, a décidé d'entendre le ministre des finances, qui pourra lui donner des explications, et comme ministre et comme ancien préfet de la Seine.

— La préfecture de police vient d'accorder l'autorisation de fonder dans le quartier latin une société de musique instrumentale.

La Symphonie des écoles, — c'est le nom sous lequel se forme cette nouvelle société, — comprendra la partie dite orchestre, et, si nous en croyons ses premiers débuts, elle est appelée à un succès qui ne fera que progresser.

Les jeunes gens qui voudraient en faire partie sont priés de s'adresser, soit chez le chef, M. Robineau, 59, rue Cardinal-Lemoine, soit au café de l'Ermitage, 29, rue de Jussieu, où les répétitions ont lieu tous les mardis soir.

— Une des plus grandes artistes de ce temps vient de disparaître : Virginie Déjazet est morte le 1er décembre. Elle était née à Paris le 30 août 1797, la treizième enfant d'un pauvre tailleur de la rue Saint-André-des-Arts. A peine âgée de cinq ans elle montait « sur les planches » et débutait au théâtre des Jeunes-Comédiens (boulevard des Capucines), d'où elle passait à celui des Jeunes-Élèves, pour aller ensuite au Vaudeville et de là passer plusieurs années en province. C'est de son entrée au Gymnase, en 1821, que datent ses premiers grands succès, qu'elle retrouva par la suite aux Nouveautés, au Vaudeville, au Palais-Royal et aux Variétés. Nous ne raconterons pas cette longue carrière de triomphes d'une actrice qui fut inimitable. Quoique excellente musicienne, Déjazet n'appartient d'ailleurs qu'indirectement à la musique, puisque, à part les Nouveautés, où son séjour fut de courte durée, elle n'a jamais appartenu à aucune scène lyrique. Mais sa voix, frêle et menue, avait un charme inexprimable ; elle chantait avec une grâce exquise, et détaillait le couplet avec un talent merveilleux. Nous citerons seulement quelques unes de ses innombrables créations, dans lesquelles les auteurs n'avaient garde de négliger ce talent particulier de la grande comédienne : *La Petite Sœur*, *le Mariage enfantin*, *Bonaparte à Brienne*, *le Philtre champenois*, *Vert-Vert*, *Frétillon*, *les Premières armes de Richelieu*, *Indiana et Charlemagne*, *Gentil-Bernard*, *le Moulin à Paroles*, *le Marquis de Lauzun*, *le Vicomte de Létorières*, *le Capitaine Charlotte*, *la Douairière de Brionne*, *les Trois Gamins*, *la Fille de Dominique*, *le Baiser au porteur*, *la Marquise de Prétintaille*, *la Comtesse du Tonneau*, *la Gardeuse de Dindons*, *les Premières armes de Figaro*, *M. Garat*... A l'époque où il était de mode, dans les théâtres de genre, de faire chanter des chansonnettes dans les entr'actes d'une pièce à l'autre, Déjazet obtint d'immenses succès en chantant ainsi *le Petit Savoyard*, *la Noce à mon frère André*, *Bibi*, *le Trompette de Marengo*, *le Petit Cochon de Barbarie*.... Mais son triomphe, sous ce rapport, fut *la Lisette de Béranger*, de Frédéric Bérat, qu'elle disait avec une simplicité et un sentiment ému qui tiraient des larmes de tous les yeux. — Nous avons dit que Déjazet était excellente musicienne : c'était, en effet, presque une virtuose sur le piano.

— Le concours Cressent, qui aura lieu en 1876, a pour objet la composition d'un ouvrage lyrique, bouffe, de demi-caractère ou dramatique, opéra

ou opéra comique, en un ou deux actes, avec chœurs et ouverture. Cette ouverture devra être un des morceaux capitaux de l'ouvrage. L'acte unique pourra être divisé en deux tableaux.

Ne seront admis à concourir que des compositeurs et littérateurs français ou naturalisés comme tels.

Les partitions devront renfermer cinq morceaux au moins, dont l'ouverture, avec orchestration complète.

Chaque ouvrage devra être présenté du 1er juin au 1er juillet 1876, à la direction des Beaux-Arts, 1, rue de Valois, dans une enveloppe qui contiendra le poème, la partition et un pli renfermant les nom, prénoms et domicile de l'auteur.

Le ministre nommera un jury de neuf membres, composé de trois littérateurs et de six compositeurs de musique.

Six des membres de ce jury, trois littérateurs et trois compositeurs, seront spécialement chargés du concours préalable des poèmes et de l'examen des poèmes fournis par les concurrents.

L'auteur du livret choisi dans le concours préalable des poèmes recevra d'abord une prime de 1,000 francs.

Si la partition couronnée a été écrite sur le poème choisi dans le concours préalable, l'auteur des paroles ayant déjà reçu une prime de 1,000 francs, recevra un supplément de 1,500 francs ; le compositeur recevra, de son côté, la prime entière de 2,500 francs.

Une somme de 10,000 francs sera allouée au théâtre lyrique qui aura monté l'ouvrage et qui, par une belle exécution, se sera montré à la hauteur du but que s'est proposé le fondateur. Cette subvention ne lui sera néanmoins acquise et comptée qu'après la cinquième représentation publique.

Les auteurs couronnés devront faire exécuter leur œuvre sur un théâtre accepté par l'administration et dans un délai d'un an, à partir du jugement rendu, sous peine de perdre le bénéfice de la prime de 10,000 francs, exclusivement réservée à cette exécution. Sous aucun prétexte, les auteurs ne pourront bénéficier personnellement de cette prime.

— M. Adolphe Jullien vient de publier en une brochure des plus élégantes (chez Detaille, 10, rue des Beaux-Arts), sa piquante étude sur le *Théâtre des Demoiselles Verrières*, que les lecteurs de la *Chronique Musicale* n'ont pas dû oublier. Le sous-titre : *la Comédie de société dans le monde galant du siècle dernier*, dit assez clairement ce qu'il veut dire, et attirera sans nul doute tous les curieux ou amateurs du dix-huitième siècle, dont la curiosité ne sera pas trompée à la lecture de cet amusant tableau de mœurs faciles.

— C'est le samedi 15 janvier que seront vendus les six lots restants de l'ancien Opéra.

Deux vacations ont déjà eu lieu. La première, le 17 juillet dernier, a produit une somme de 1,679,600 francs pour 2,706 mètres, ce qui a mis le prix

du mètre carré à 617 francs; la deuxième, le 6 novembre, a produit 516,500 francs pour 842 mètres, soit 625 francs le mètre carré.

Quatre des lots restant à vendre se trouvent situés dans l'îlot n° 1, les deux autres appartiennent à l'îlot n° 2.

Voici la mise à prix de ces lots :

		Superficie.			Mise à prix.
Ilot n° 1.	Lot	4e	373m	05	209,000 fr.
	Lot	5e	471	88	302,000
	Lot	6e	450	12	248,000
	Lot	7e	491	48	271,000
Ilot n° 2.	Lot	9e	418	98	231,000
	Lot	10e	400	06	256,000

La superficie totale des terrains est donc de 2,605 m. 57, à adjuger sur une mise à prix de 1,517,000 francs.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Mademoiselle Vergin, lauréate des derniers concours du Conservatoire de musique, vient de signer avec M. Halanzier un engagement de deux ans. Mademoiselle Vergin avait été remarquée aux deux auditions de *Roméo et Juliette* qui ont eu lieu récemment au Châtelet. Son début aura lieu prochainement dans *la Juive.*

Mademoiselle Mauduit quitte l'Opéra pour embrasser la carrière italienne.

En présence du grand succès qu'obtient *Don Juan*, on vient de distribuer les rôles en double.

Voici la distribution :

Dona Elvire	Mmes Fursch-Madier
Dona Anna	Ferrucci
Zerline	Daram
Don Juan	MM. Manoury
Ottavio	Bosquin
Leporello	Bataille
Mazetto	Auguez

Théâtre-Lyrique. — M. Vizentini compte inaugurer son théâtre en avril, avec *le Dimitri* de M. Joncières. Cet opéra alternera avec la *Statue* de M. Reyer jusqu'à la fin de la saison.

En septembre on rouvrira avec le *Timbre d'argent* de M. Saint-Saëns, puis viendra *Paul et Virginie*, et enfin *le Bravo*, paroles de M. Emile Blavet, musique de M. Salvayre.

M. Cœdès remplira au Théâtre-Lyrique les fonctions de chef de chant.

Opéra-Comique. — M. Sardou a lu la semaine dernière aux artistes son *Piccolino* remanié. Cet ouvrage sera interprété par : Mesdames Galli-Marié Decroix, Franck-Duvernoy, Lina Bell, Nadaud, Thibaut; MM. Duchesne, Melchissédec, Duvernoy, Nathan, Bernard, Barnolt et Dufriche.

M. Nuitter, qui dirige l'Opéra-Comique en l'absence de M. de Locle, a fait débuter il y a quelques jours, au pied levé, le jeune ténor Caisso, lauréat du Conservatoire, dans le rôle de Saturnin du *Val d'Andorre.*

Bouffes-Parisiens. — Mademoiselle Paola Marié est engagée pour jouer dans la reprise de la *Timbale d'argent* le rôle de Muller créé par madame Peschard.

Ensuite viendront *les Trois Margot*, de MM. Cœdès, Bocage et Chabrillat, et enfin l'opérette de MM. Offenbach et Paul Ferrier.

Renaissance. — Madame Peschard quitte la Renaissance, elle va remplacer madame Bouffar dans le rôle du prince Caprice du *Voyage dans la Lune.* Par suite, relâche demain et les jours suivants à la Renaissance, et samedi 20, première représentation de la *Petite Mariée* avec la distribution suivante :

San-Carlo	MM. Puget
Rodolfo	Vauthier
Montéfiasco	Dailly
Graziella	Mmes J. Granier
Théobaldo	Renée Carli
Lucrezia	Alphonsine

Mademoiselle Carli est une débutante qui arrive de Belgique.

Délassements-Comiques. — On vient de recevoir à ce théâtre une opérette en un acte, paroles de M. Paul Meyer, musique de M. Léon Dufils. Titre : *la Fillette de Plouhinec.*

BRUXELLES. — Voici la distribution de la *Mandragore,* opéra comique en trois actes, de M. Brésil, musique de M. Litolff, qui passera à Bruxelles le 25 de ce mois.

Balsamo	MM. Falchieri
Silvio	Raoult
Un moine	Geraizer
La princesse	Mme Olga Levine
Graziella	Mlle Luigini.

— M. Humbert, directeur des Fantaisies-Parisiennes, vient de commander un opéra bouffe en trois actes à MM. Serpette et Brésil, sous le titre suivant : *le Dey d'Alger.*

Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

TABLE

ANALYTIQUE ET ALPHABÉTIQUE

DES

TOMES NEUVIÈME et DIXIÈME

de la *Chronique musicale.*

I. — TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

ABBÉ A L'OPÉRA (UN), par *M. Ch. Barthelemy.*

I. — L'abbé Pellegrin librettiste, rival de Quinault. — *Jephté, Hippolyte et Aricie* ..... X, 7.

II. — Extrait de ses préfaces. — Analyse et fragments de *Jephté*..... X, 72.

III. — *Pelopée.* — Opinion de Fréron sur l'abbé Pellegrin..... X, 118.

AUTOGRAPHE DE SPONTINI. — Lettre à Berlioz..... X, 71.

BAYREUTH (LE THÉATRE DE). par *M*.....

Description. — Analyse des *Niebelungen* par Wagner. — Noms des artistes qui doivent créer les rôles..... IX, 179.

CAMBERT (LE TRIO BURLESQUE DE), par *M. O. Le Trioux*.

Ce morceau a été intercalé dans la pièce *le Jaloux invisible.* — La scène tout entière..... IX, 35.

CASTIL BLAZE, par *M. Charles Soullier.*

I. — Sa naissance. — Son arrivée à Paris. — Titres de quelques uns de ses ouvrages. — Anecdotes. — *Eurianthe* à l'Opéra. — Indignation de Weber..... IX, 6.

II. — Procès à l'occasion de *Freischütz* : « Rendez-vous la musique ? — Œuvres diverses..... IX, 85.

III. — Horloge musicale. — Mariage romanesque avec mademoiselle Bury. — Bernabo. — Prosodie musicale. — Messe de Rossini..... IX, 114.

CASTRATS (LES), par *M. S. Blondel.*

Origines de l'institution, son histoire. — Le pape Clément VIII. — Noms des plus célèbres *musici*. — Opinion du Président de Brosses sur la question des Castrats ..... IX, 241.

CONCERTS (REVUE DES), par *MM. H. Cohen, H. Marcello et Maurice Cristal.*

I. — Cirque Fernando : *Le Mouvement perpétuel* de Paganini. — Ouverture *des Noces de Figaro*, et de *la Muette de Portici.* — *La Sevillana* de

M. Massenet. — M. Gilandi. — Ouverture d'*Adolphe et Clara*. — *La Surprise* d'Haydn. — Direction de M. H. Chollet..... X, 88.

II. — Concerts populaires : *L'Arlésienne*, de M. G. Bizet. — *Naïm*, de M. Reber. — Musique pour une pièce antique, de M. Massenet. — *La Danse macabre*, de M. Saint-Saëns. — Cirque Fernando : *Madrid*, ouverture. — *Mazurkas*, de Chopin. — L'ouverture *du Château en Loterie*. — Rigodon de *Dardanus*, la symphonie en *mi bémol* de Mozart. — Paris-Concert. — Mademoiselle di Bolka. — Mesdemoiselles Berthol et Bergeron. — MM. Coudray, Renaud, Wohanka et Bourdeau. — Mademoiselle Delille, prestidigitatrice..... X, 127.

III. — Concerts populaires. — Concerto pour violon, de M. Max Bruck. — Concerto (op. 70) de Rubinstein. — Concerts du Chatelet. — Cirque Fernando..... X, 179.

IV. — *Komarinskaya*, par Glinka. — Symphonie espagnole de M. Lalo. — Concerto en *ut* majeur, pour piano, de Beethoven. — Madame Montigny. — Rémaury. — Concerto en *mi* majeur, par M. Vieuxtemps, joué par Marsick. — Adagietto de M. Raff. — M. Ten-Brinck. — Concerts du Chatelet. — Concerts du Cirque Fernando. — Concert Arban. — Frascati ..... X, 228.

V. — Concerts du Conservatoire. — Concerts populaires. — M. Lasserre. — M. Bretner. — Pièces pour orchestre, de J.-J. Bach. — Concert du Chatelet. — *Concert Stück*, de Louis Diémer..... X, 259.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE POUR 1875, par *M. Arthur Pougin*.
Considérations sur les travaux de l'année. — Epreuves orales. — Classes instrumentales. — Instruments à cordes. — Piano. — Jugements sur quelques-uns des concurrents..... IX, 147.

CONTREBASSE (NOTICE SUR LA), par *M. J.-B. Wekerlin*.
On ne connaît pas l'inventeur de la contrebasse. — Opinions des auteurs. — Contrebasse à quatre cordes. — La contrebasse est le fondement des orchestres..... IX, 18.

CORRESPONDANCE. — Lettre de M. Danbé..... IX, 141.

COSTUMES DE THÉATRE DURANT UN SIÈCLE ET DEMI (LES), par *M. Adolphe Jullien*.

I. — But de l'ouvrage. — *Ballet comique de la Royne* et ballet de *Circé*. — Mazarin. — M. de La Rappinière..... IX, 126.

II. — Chappuzeau. — Les frères Parfaict. — Raymond Poisson. — Psyché. — Molière avait adopté le masque ..... IX, 199.

III. — Costumes à l'Opéra. — Benserade. — L'enlèvement de Proserpine..... IX, 264.

IV. — Mademoiselle Maupin. — Mesdemoiselles A. Lecouvreur, Dangeville, Pélissier. — Chapé. — Mademoiselle Sallé. — *Pygmalion, Ariane et Bacchus*. — Mademoise le Delisle dans l'opéra de *Pirithoüs, roi des Lapithes*. — Mademoiselle Clairon. — Rémond de Saint-Albine et Marmontel. — D'Hannetaire..... X, 103.

CYGNE (LE CHANT DU), par *M. O. Le Trioux*.
Opinions des Grecs. — Les Latins considèrent le cygne comme un oiseau funèbre. — Pourquoi les cygnes qui chantaient si bien jadis, chantent-ils si mal aujourd'hui ?..... IX, 272.

ÉCOLE DE L'ORCHESTRE (L'), par *M. Maurice Cristal*.
Fondation d'une école d'orchestre à New-York — Composition de l'orchestre : le chef d'orchestre. — Musique de chambre. — Habeneck. — Qualités du chef d'orchestre..... X, 219.

FAITS DIVERS. — I. Opuscules sur la chanson populaire et la musique, par M. J.-B. Wekerlin. — Audition des six cantates des logistes du grand prix de Rome. — Morceaux choisis pour les concours du Conservatoire. — Achèvement des travaux du nouvel Opéra. — Subvention du Théâtre-Lyrique. — Vente des décors provisoires de l'Opéra à la salle Ventadour. — Loi italienne sur les représentations théâtrales. — Le roi de Hanovre décerne à M. Charles Lamoureux la médaille d'honneur en or pour les arts et les sciences. — M. Bagier et les membres de l'orchestre du théâtre Ventadour — Jugement de Schumann et de Wagner sur Boieldieu. — Inauguration du Cirque Fernando. — M. Lichtlé. — *Les svectateurs sur le théâtre*, par M. Jullien..... IX, 40.

II. — Organisation des concours du Conservatoire. — M. Edouard Hanslick, critique musical de la *Neue Freue Presse*, de Vienne; son opinion sur les artistes français. — L'Assistance publique. — Amendement de MM. Beau et d'Osmoy sur la question du droit des pauvres..... IX, 89.

III. — Lettre des compositeurs de musique à M. d'Osmoy. — *La Mandragore*. — Liste des sociétaires pensionnés de l'association des artistes dramatiques et musiciens..... IX, 140.

IV. — M. Arsène Houssaye, directeur du Théâtre-Lyrique.— Fête orphéonique sous le patronage de Madame de Mac-Mahon. — Centenaire de Boieldieu, par M. Ed. Neukomm.— Différend entre M. Wagner et le ténor Niemann. — *Dimitri*, audition. — Liste des opéras italiens joués dans le premier semestre 1875. — M. A. Guilmant termine un Oratorio-symphonie, intitulé *Sainte-Geneviève de Paris*. — *Les sensations d'un Juré*, de M. Babou. — M. Augustin Savard est nommé Chevalier de la Légion d'honneur. IX, 184.

V. — Allocation de 10,000 francs d'encouragement à la musique, par la ville de Paris. — Abrogation de la section III de l'article 4 de la convention entre la France et la Grande-Bretagne à propos des droits d'auteur. — Reprise des *Dragons de Villars*. — *Le Roi de Lahore*, par M. Massenet. — Contrat intervenu entre le duc Sforza et Rossini. — Gluck et mademoiselle Pelletan. — Création d'une agence internationale pour la perception des droits d'auteur. Lettre circulaire..... IX, 234.

VI. — Rentrée des classes au Conservatoire. — Souscription du ministère des Beaux-Arts.— M. Castellano et le Théâtre-Lyrique. — M. Mapleson cherche des ténors. — Fêtes en l'honneur de Donizetti et de Mayr. — *Françoise de Rimini*, par M. Ambroise Thomas. — Mort de mademoiselle Marie Cico.— Quatuor italien. — Concerts populaires ..... IX, 280.

VII. — MM. Campocasso et Arsène Houssaye au Théâtre-Lyrique.— Terrains de l'ancien Opéra. — Démission de M. Alard. — Duel américain..... X, 44.

VIII. — Nomination de professeurs au Conservatoire. — Classes nouvelles de violon. — Centenaires de Cristofori et de Spontini. — Mort de M. Léon Erhart. — Accident arrivé à M. Gounod.— Droits d'auteurs dans les cafés-concerts et les petits théâtres. — M. Rossi à la salle Ventadour.... X, 90.

IX. — M. Heyberger nommé à une classe spéciale de solfége pour les chanteurs. — Concours proposé par la Société des compositeurs de musique. — Représentation à Vienne de la *Belle Bourbonnaise*. — Réduction du droit des pauvres pour les concerts sérieux. — Opéra populaire de M. Sax. — Le Casino prend le nom de Paris-Concert. — Mort de M. Cambon, le décorateur. — Augmentation de solde des choristes et des musiciens de l'orchestre à l'Opéra. — *Carmen*, de G. Bizet. — L'Opéra anglais. — Concours proposé par la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique ... X, 139.

X. — M. Wallon, ministre de l'instruction publique, envoie à Ernesto Rossi une coupe de Sèvres et une lettre. — Voyage en Egypte de M. du Locle. —

Musique Japonaise. — Testament de Laget. — Recettes de l'Opéra. — Querelles entre MM. H. et J. Klein. — Madame Lefebure Wely va à Orléans donner des leçons de musique. — Manuscrits de Haydn aux mains de mesdemoiselles Polcelli. — Opéra populaire; plan et projets relatifs à cette création..... X, 187.

XI. — M. Albert Vizentini est nommé directeur du Théâtre-Lyrique. — Représentation à Rouen pour l'anniversaire de la naissance de Boïeldieu. — Vente d'instruments à cordes de la collection de M. Maulaz. — Procès au sujet du loyer de l'Opéra-Comique. — Concours pour un chant patriotique à l'Eldorado..... X, 237.

XII. — La Gaîté transformée en Théâtre-Lyrique. — Rapport de M. Tirard sur le droit des pauvres. — Autorisation de fonder une Société de mnsique instrumentale au quartier latin. — Mort de Déjazet. — Concours Crescent. — Théâtre des demoiselles Verrières, par M. Jullien Adolphe. — Vente des derniers lots de terrain de l'ancien Opéra.

FIGURES D'OPÉRA COMIQUE, par *M. A. Pougin.* — MADAME DUGAZON.
Madame Dugazon était danseuse. — Elle débute comme chanteuse en remplacement de madame Laruette, malade. — Ses succès dans *le Déserteur, les Trois Sultanes* et *les Mariages samnites*. — Elle crée le rôle de *Nina* ou *la Folle par amour*, et beaucoup d'autres encore..... X, 97.

FOIRE (LA) SAINT-GERMAIN, par *M. A. Pradines.*

I. — La Foire Saint-Germain est le berceau de l'opéra comique. — Il y a eu deux Foires. — La première n'a pas laissé de traces. — La deuxième a commencé sous le roi Louis XI. — On l'appela le *Pré crotté*. — Célébrité européenne de la Foire..... X, 193.

HYGIÈNE DE LA VOIX, par *M. le docteur Mandl.*
Rapports des organes de la voix avec le monde externe : Poussières, terrains, eaux pulvérisées des cascades, fumée. — Il faut s'en préserver avec soin, et si l'on a respiré de l'air chargé de ces poussières, on doit se gargariser. — Certaines professions sont plus que les autres dangereuses pour la voix. Ce sont celles où l'on passe brusquement d'une température élevée à une température basse; où l'on vit habituellement dans l'air humide, etc. — On a cru longtemps que le chant et le jeu des instruments à vent étaient pernicieux pour la poitrine C'est le contraire qui a lieu. — Aujourd'hui on prône ces exercices comme prophylactiques de la phthisie pulmonaire..... X, 81.

INSTRUMENTS (LES) A ARCHET A L'EXPOSITION DE VIENNE, par *M. J. Gallay.*
M. Sylvestre neveu. — M. Thibouville-Lamy. — Autriche — Hongrie. Belgique. — France. — Allemagne. — Italie. — Amérique. — Prix de revient d'un violon industriel : 5 francs o5 centimes..... X, 153.

JACQUES (LE COUSIN), par *M. A. Pougin.*
Journaliste, auteur dramatique, compositeur, Louis Abel, Beffroy, de Reigny prend comme nom de guerre celui de Cousin Jacques. — Son journal, le *Courrier des Spectacles*. — Le Cousin Jacques a composé un grand nombre de pièces dont la plupart ont été applaudies longtemps. — *Hurluberlu ou le Célibataire*..... X, 18.

MÉCANISME VOCAL (LE) ET LE CHANT, par *Madame Andrée Lacombe.*

I. — Toute créature humaine bien constituée et bien portante a de la voix ou peut en avoir. — Il y a une méthode. — Position du corps. — Mouvements simultanés du creux de l'estomac, de la mâchoire inférieure et des lèvres. —

Respiration. — Emission du son ..... X, 145.
II. — Etude sur la prononciation. — Avantages de la méthode inaugurée par madame A. Lacombe. — Recommandations hygiéniques. — Exercices à faire pour tirer de la méthode tout le parti possible. – Résumé de la méthode..... X, 210.
III. — Conclusion de la méthode — On aura de la voix quand on voudra. — Qu'est-ce que le style? — Définition. — L'harmonie. — Le chant ne suffit pas toujours dans la grande musique. — L'artiste doit être lui-même; imitateur, il reste au second rang. — Les vocalises qui terminent la méthode aident l'élève à dire avec l'expression voulue..... X, 254.

MÉMOIRES INÉDITS DU CHEVALIER SIGISMOND NEUKOMM, par *Edmond Neukomm.*
I. — Origine de la famille en Souabe. — Antoine Neukomm est anobli par l'empereur Joseph II, ainsi que ses frères Xavier et David. — Sigismond Neukomm a connu Mozart le père. — Il commence à apprendre la musique avec un organiste de Salzbourg, nommé Weissaner. — Chapelle du prince-archevêque comte Colloredo. — Séjour à Vienne. — *Les sept paroles du Christ*, de Haydn. — Canon énigmatique à neuf chœurs à quatre parties..... X, 49.
II. — Relations à Vienne, Albrechtsberger, Salieri, Tarare et *les Danaïdes*. — Sussmayer. — Schickaneder, directeur du théâtre *der Wieden*, à Vienne, fait composer *la Flûte enchantée* par Mozart. — Hummel et Beethoven. X, 108.

MUSIQUE EN ITALIE (DE L'ÉTAT ACTUEL DE LA), par *M. le Chevalier van Elewyck.*
I. — Histoire du Conservatoire de Bologne. Cette ville possède en outre une académie philharmonique fondée en 1668, par Vincenzo Maria Carati. — *L'Istituto musicale fiorentino*. — Il n'y a pas au Conservatoire de Florence de distributions de prix, mais de fréquentes exécutions publiques — La musique de chambre est en honneur à Florence. — Musique religieuse, plain-chant, orgue, à Rome. — Anarchie à Rome pour la musique d'église. Chacun y agit comme il veut. — Le pape Pie IX a créé l'école de chant de San Salvatore in Lauro..... IX, 225.
II. — Naples. — Pise, etc. — Venise. — Milan..... IX, 251.

NOUVELLES. — Nouvelles des théâtres lyriques en France et à l'étranger.
(Voir à la TABLE ALPHABÉTIQUE les noms des auteurs et des ouvrages cités).

OREILLE (L'), par *M. Adolphe Bitard.*
I. — L'oreille reçoit séparément toutes les nuances des sons. — Description de l'oreille externe, du tympan et du labyrinthe. — Fibres de Schultze. — Fibres de Corti au nombre de 3,000! — Le tympan peut être ouvert sans inconvénient pour la perception des sons. — L'impressionnabilité de l'oreille diffère d'un individu à un autre. — Travaux de Wolleston..... IX, 27.
II. — Oreilles dures. — Aberration du sens de l'ouïe. — Pope. — Rire convulsif provoqué par la musique. — L'homme n'est pas né musicien. — La musique calme les accès de folie. — La musique excite le courage des guerriers. — Le rhythme facilite le travail. — Infinie délicatesse de l'organisation de l'oreille chez l'homme..... IX, 63.

PALMARÈS DU CONSERVATOIRE POUR L'ANNÉE 1875.
*** ..... IX, 155.

PALMARÈS DE L'ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE POUR 1875.
*** ..... IX, 138.

PORTRAIT DE BEETHOVEN (UN), par *M. P. Seligmann.*

Trouvé à Turin. Le portrait était accompagné d'un fac-simile de la signature de Beethoven. — Tremolo de Bériot..... X, 167.

POTEMKIN (LES CORS DE), par *M. H. Maret.*
Le carnaval de 1763 à Moscou. — Les cors ne donnent qu'un son. — On exécute néanmoins des morceaux compliqués de Mozart, de Haydn, de Jarnowich. — Les nuances et la mesure sont admirablement ménagées. — Potemkin adorait cette musique. — C'est pour cela qu'on a donné son nom à ces cors..... X, 13.

PRIX (LES) DE ROME DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS A LEUR ORIGINE, par *M. O. Le Trioux.*
Renseignements tirés d'une brochure intitulée : *Notice des travaux de la classe des Beaux-Arts de l'Institut national pendant l'an XII.*— Les lauréats, en 1804, furent Ferdinand Gasse et Victor Dourlen. — Auguste Androt, élève de Guglielmi, meurt tout jeune laissant des travaux déjà considérables. — Liste de quelques uns des élèves de l'Académie des Beaux-Arts à Rome..... IX, 193.

ROSSINI, BEETHOVEN ET L'ÉCOLE ITALIENNE CONTEMPORAINE par *M. Louis Lacombe.*
I. — Considérations générales. — Définition du Beau. — *Tancredi*, en 1813. — En 1822, Rossini courtise mademoiselle Colbrand. — *Guillaume Tell*, en 1829. — Caractère de Rossini..... IX, 97.
II. — Scudo apprécie Rossini. — Opéras du maître. — Rossini dédaigne la vérité historique. — Il est le chantre du plaisir. — Beethoven sacrifie tout à sa conviction. — Il est austère. — La *Symphonie pastorale*..... IX, 163.
III. — Ouverture de *Coriolan*. — *Hymne* de Schiller. — *Fidelio*. — Bellini et Donizetti. — *I Montechi. La Sonnambula, Norma, Lucia, Les Martyrs, La Favorite.* — Verdi..... IX, 210.

SOUPIRS D'UNE FLUTE (LES), par *M. A. Thurner.*
I. — La flûte passe de main en main, et elle n'est pas toujours heureuse. — Elle appartient d'abord à Forster. — A Carl Scholl. — Elle rencontre Mozart et Beethoven. — Les Français à Vienne. — Dalvimare. — Romagnesi. — Drouet. — Tulou..... IX, 171.
II. — Tulou la donne au Cavaliere del Fior. — Ses chagrins. — Elle est mutilée et changée en flûte Bœhm. — Elle est brisée par une balle. IX, 217.

SPONTINI (LES COMMENCEMENTS DE), par *M. Adolphe Jullien.*
I. — Sa naissance à Majolati. — Il devient français par ses travaux.— *Fernand Cortez*. — L'organiste Crudeli. — Le Doyen de Santa-Maria, oncle de Spontini, veut en faire un abbé. — Spontini quitte l'école et commence à composer. — *L'Eroïsmo ridicolo.* — *Il finto Pittore.* — *La Fugain maschera.* — Il arrive à Paris en 1803. — *La Finta Filosofa.* — *La Petite Maison.* — *La Vestale.* — *Milton*..... X, 31.
II. — *Julie* ou *le Pot de Fleurs*. — Opinion des critiques. — *La Grande Bataille d'Austerlitz*. — Frais occasionnés par la mise en scène de *la Vestale*. — Artistes qui ont créé les rôles. — *Ulysse*. — *L'Inauguration du Temple de la Victoire.* — *La Mort d'Adam.* — Articles de journaux. — Le *Moniteur*..... X, 69.

THÉATRES A PARIS (LES) PENDANT LA RÉVOLUTION, par *A. Pougin.*
I. — Abolition des Privilèges. — Les théâtres de Paris étaient au nombre de douze. — Il s'en crée vingt-trois nouveaux. — Théâtre Molière... X, 168.

II. — Boursault-Malherbe fonde le Théâtre-Molière en 1791. — Composition de la première troupe. — Pièces qu'on y a jouées. — Le Théâtre-Molière est considéré comme un foyer révolutionnaire. — Compain. — Il est fermé et réouvert sous le titre de *Théâtre des amis des arts et des élèves de l'Opéra-Comique*, le 27 floréal an VI (17 mai 1798)..... X, 202.
Grandeur et décadence du théâtre Molière..... X, 243.

THÉATRES LYRIQUES (REVUE DES), par *MM. Raoul de Saint-Arroman, H. Marcello et O. Le Trioux.*
I. — Opéra-Comique : Le *Val d'Andorre*, reprise. — L'interprétation est bonne. — MM. Obin, Montjauze, Barré et Nicot rivalisent d'entrain. — Mademoiselle Chapuy est charmante dans la pièce. — Théatre des Varietés : *La Boulangère a des écus*, par MM. Meilhac et Halévy. — Musique de M. Offenbach. — Théatre de la Gaité : *Le Voyage dans la Lune*, par MM. Leterrier, Vanloo et Mortier, musique de M. Offenbach. — Décors de MM. Cambon, Chéret et Cornil. — Rôles principaux. — M. Christian et mademoiselle Zulma Bouffar. — Théatre Taitbout. — *La Cruche cassée*, de MM. Noriac et Moineaux, musique de M. Vasseur..... X, 133.
II. — Bouffes-Parisiens : *La Créole*. — Folies-Dramatiques : *Le Pompon*. X, 182.
III. — Opéra : *Don Juan* (reprise). — Opéra-Comique : *Haydée*. Début de M. Stéphane..... X, 264.

TRIO BURLESQUE (LE) DE CAMBERT, par *J.-B. Wekerlin.*
On trouve le trio de Cambert dans la cinquième entrée des *Fragments de Lully*. — Cariselli. — Ballet de *la Grotte de Versailles*... ..... X, 177.

TROMPETTE (LA), par *M. Alfred Guichon.*
La trompette est la sœur du tambour. — Son origine remonte au delà du déluge. — On attribue son invention à Jubal, frère de Tubalcaïn. — Cornets à bouquin. — Les Juifs sonnent de la trompette matin et soir pendant certaines périodes. — Les Indiens ont quatre sortes de trompettes. — Noms divers donnés à la trompette. — En 1607, on employa les trompettes dans l'opéra d'*Orfeo*, de Monteverde. — L'entrée de deux trompettes. — La trompette est violente, elle crie : *Sursum Corda*... ..... X, 49.

VARIA, par *M. O. Le Trioux.*
Voir aux articles Faits divers. — Nouvelles.

VIOLONCELLE, (LE) par *M. Alfred Guichon.*
Le violoncelle a un caractère grave et recueilli. — Il prie. — Il est majestueux. — Il peut sangloter. — Le Père Tardieu, de Tarascon, inventeur du violoncelle. — D'autres disent que c'est Bonocini qui l'a inventé. — Violoncellistes célèbres français et étrangers. — Alexandre Dumas. — Octave Feuillet ..... IX, 73.

ILLUSTRATIONS. — MUSIQUE. — AUTOGRAPHES.

ILLUSTRATIONS (numéro 57). — *Portrait de* madame Dugazon, *eau-forte de* M. Masson.
(Numéro 58). — *Fac-simile d'un portrait et de la signature de* Beethoven.
MUSIQUE (numéro 57). — *Trio italien burlesque, musique de* Cambert, *tiré du* Jaloux invisible (1666), *transcrit pour le piano par* J.-B. Wekerlin.
(Numéro 60). — *Exercices de chant, méthode de* madame Andrée Lacombe.
AUTOGRAPHE. Fac-simile d'une lettre de Spontini *à* Berlioz.

II. — TABLE ALPHABÉTIQUE DES RÉDACTEURS

POUR LES TOMES IX ET X de la *Chronique musicale.*

Barthélemy (Ch.), X, 5, 72, 118.
Bitard (Adolphe), IX, 27, 59.
Blondel (S.), IX, 241.

Cohen (Henry), X, 88, 131, 180, 234, 263.
Cristal (Maurice), X, 219, 259.

Gallay (J.), X, 153.
Guichon (Alfred), IX, 73. — X, 49.

Jullien (Adolphe), IX, 127, 199, 264.— X, 31, 59, 103.

Lacombe (madame Andrée), X, 145, 210, 254.
Lacombe (Louis), IX, 97, 163, 210.
Le Trioux (O.), IX, 35, 193, 272. — X, 97, 133, 182.

Mandl (le docteur), X, 81.
Marcello (H.), X, 127, 179, 184, 228, 262.
Maret (H.), X, 13.

Neukomm (Edmond), IX, 49, 107.

Pougin (Arthur), IX, 145.— X, 17, 168, 202, 243.
Pradines (A), X, 193.

Saint-Arroman (Raoul de), X, 134, 234, 264.
Seligmann (P.), X, 165.
Soullier (Charles), IX, 5, 79, 116.

Thurner (A), IX, 171, 217.

Van Elewyck (le chevalier), IX, 223, 251.

Wekerlin (J.-B.), IX, 18. — X, 177.

Articles signés A. P., X, 267.
Articles signés XXX, IX, 139, 155, 179.

III — TABLE ALPHABÉTIQUE DES ŒUVRES MUSICALES CITÉES.

Accoulina (les ciseaux d'), IX, 48.
Adam (la mort d'), IX, 67.
Adolphe et Clara, X, 89.
Africaine (l'), IX, 191.
Aida, IX, 191. — X, 47.
Ailes de l'Amour (les), X, 23, 249.
Alceste, X, 178.
Alcris et Justine, X, 249.
Alexandre (la Fête d'), X, 142.
Aline, reine de Golconde, X, 22
Amadis, IX, 271.
Amalfi (la principessa d'), X, 36.
Amante (l') difficile, X, 45.
Amanti (gli) in cimento, X, 36.
Amant jaloux (l'), IX, 177.
Amants Siciliens (les), X, 243.
Amélise, X, 113.
Amor (l') marinaro, IX, 109.
Amours (les) du Diable, IX, 239.
Amour (l') filial, X, 243.
Amour (le Triomphe de l'), IX, 265.
Amours (les) de Mars et de Vénus, X, 178.
Andorre (le val d'), X, 279.
Andrienne (l'), X, 105.
Andromède, IX, 133.
Angot (la Fille de madame), X, 184.
Anne de Boulen, IX, 120.
Annette et Lubin, X, 98.
Archiduc (madame l'), X, 182.
Ariane, X, 6.
Arimène, IX, 131.
Arlésienne (l'), X, 127.
Armide, IX, 104, 184.
Arsène (la belle), X, 249.
Auberge (l') allemande ou le Traître puni, X, 243.
Au port, IX, 144.
Aureliano in Palmira, IX, 103, 164, 247.
Austerlitz (la grande bataille d'), X, 62.
Avocat Pathelin (l'), X, 246.
Aymar et Azalaïs, X, 246.

B

Babillard (le), X, 204.
Baiser de flamme, X. 189.
Ballet (le) comyque de la Royne, IX, 129.
Barbier (le), IX, 7, 45, 164.
Barbiere (il), 9, 104.
Barkouf, X, 183.
Beethoviane (mattinate), IX, 229.
Belle Poule (la), X, 239.
Belzébuth ou les jeux du roi René, IX 82.
Benedictus de Sussmayer, IX, 109,
Bernabo, IX, 118.
Billet (le) de logement, X, 244.
Biographie Michaud (la), X, 174.
Biographie universelle des Musiciens, IX, 248.
Blaise et Babet, X, 244.
Boulangère (la), IX, 96, 192. — X, 133, 182.
Bourbonnaise (la belle), X, 140.
Bourrée (la) de Bach, X, 181.
Bourru (le) bienfaisant, X, 246.
Botte (monsieur), X, 251.
Bravo (le), X, 278.
Brigands (les), IX, 96.

C

Cagliostro (la Jeunesse de), IX, 238. — X, 95.
Cagliostro à Vienne. IX, 238.
Calenda ou Calendal, IX, 189.
Calife (le), X, 22.
Calonice, X, 230
Cantiques spirituels, X, 8.
Carmen, X. 128, 141.
Carnaval (le) et la Folie, X, 107.
Carnaval romain (le), X, 240
Carosse du Gouverneur (le), IX, 43.
Catalogo de' nomi, cognomi e patria de' cantori pontificj, IX, 243.
Cent Vierges (les). IX, 191, 239.
Champ d'Asile (le), IX, 176.
Chapelle-Musique des rois de France (la), IX, 16.
Charles VI, IX, 147.
Château de Serdar (le), X, 246.
Chasseurs (les) et la Laitière, X, 40.
Chateau en loterie (le), X, 132.
Chélonomie (la) ou le parfait luthier, IX, 19.
Cheveu (le) du diable, IX, 48.
Choriste et liquoristes, IX, 83.
Chronique musicale (la), IX, 260.
Cinq francs d'un Bourgeois de Paris (les), IX, 96.
Circé, IX, 129.
Clef d'or (la), IX. 144.
Clytemnestre, IX, 40, 89.
Cœur d'artichaut, X, 189.
Colette (la fête de), X, 249.
Colombe (la), IX, 82.

Colonie (la), X, 245.
Comédiens ambulants (les), X, 20
Commentaire sur le concile de Trulles, IX, 242.
Comte Ory (le), IX, 142, 286.
Concert à la Cour (le), IX, 151.
Concerto de violon, IX, 281.
Créole (la), IX, 191, 239.
Crépuscule des Dieux (le) IX, 180.
Cruche cassée (la), IX, 288.—X. 95, 234.
Cupidon pleurant Psyché, IX, 195.

D

Dame blanche (la), IX, 48.
Danse (la) depuis Bacchus jusqu'à mademoiselle Taglioni, IX, 16.
Danse macabre (la), X, 131.
Darc (Jeanne), IX, 47, 286.
Dardanus, X, 132.
Délire (le), X, 22.
Dernier jour de Pompéi (le), IX, 187.
Déserteur (le), X. 99, 249.
Deux chasseurs (les), X, 249.
Deux nuits (les), X, 238.
Devin du village (le), 249.
Dey (le) d'Alger, X, 279.
Don Quichotte (le nouveau), X, 244.
Dictionnaire encyclopédique des sciences musicales, IX, 23.
Dictionnaire de musique moderne, IX, 7,
Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, IX, 22.
Dictionnaire de Plain-chant et de musique d'église, IX, 245
Dictionnaire des Théâtres, X, 104.
Dimitri, IX, 187, 286. — X, 278.
Dissipateur (le), X, 112.
Dissolu (le), X, 116.
Djamileh, X, 128.
Don Giovanni, IX, 177.
Don Juan, IX, 191, 239.— X, 278.
Don Juan Tenorio, X, 116.
Donna del lago (la), IX, 104
Don Quichotte, IX, 48.
Dolorès, IX, 259.
Dragons de Villars (les), IX, 235.

E

Eccelsa Gara, X, 62.
Eclair (l'), IX, 239.
Egyptienne (la belle), X, 249.
Electricity (valse), X, 189.
Elide (la princesse d'), X, 178.
Elisir d'amore (l'). IX, 214.
Elusi (I) delusi, X. 36.
Enclume (l'), IX, 185.
Encyclopédie méthodique (l'), IX, 13,
Enfant prodigue (l'), X. 7.
Enlèvement de Proserpine (l'), IX, 271.
Épître sur le glorieux succès des armes de Sa Majesté, X, 8.
Epreuve (l') villageoise, X, 249.
Equivoca stravagante (l'), IX. 163.
Ernelinde, IX, 22.
Eroismo ridicolo (l'), X, 35.
Esclave (l'), IX, 185.
Esprit des Journaux (l'), IX, 244.
Essai sur le Drame lyrique et les vers rhythmiques, IX, 16.
Établissement et suppression des bancs sur les scènes de la Comédie-Française et de l'Opéra, IX, 46.
État actuel de la musique en Italie, IX, 223.
Etoile (le mariage d'une), IX, 287.
Etudes élémentaires, IX, 22.
Eunuchi nati, facti, mystici, etc., illustrati, IX, 244.
Euryanthe, IX, 7, 88.

F

Famille suisse (la), X, 22.
Farces, soties et moralités du XV*e siècle (Recueil de)*, IX, 265.
Fausse Agnès (la), IX, 16.
Faust, IX, 47, 191.
Faust de Gœthe (le), IX, 114.
Fernand Cortez, X, 32, 64.
Fête chez Capulet (la, X, 231.
Fêtes et chansons populaires du printemps et de l'été. IX, 40.
Fidelio, IX, 16, 120.
Fier à bras, X, 181.
Figaro, IX, 46.
Figlio (il) per azzardo, IX, 164.
Figures d'opéra comique, X, 97.
Fille du Régiment (la), IX, 191.
Filleule du Roi (la), X, 95, 144, 287.
Finta filosofa (la), X, 35.
Finta Pazza (la), IX, 133.
Finta zingara (la). X, 195.
Fleur de Baiser, X, 240.
Fleur d'or (la), IX, 189.
Flûte enchantée (la), IX, 6, 88, 111.
Folies amoureuses (les), IX, 16.
Forêt (la), IX, 282.
Forêt de Sénart (la), IX, 16.
Forza del destino (la), X, 47.
Fragments de Lulli (les), X, 178.
Françoise de Rimini, IX, 284.
Freyschütz (le), IX, 79, 88.
Friquette, IX 287.
Fruit vert (le), X, 95.
Fuga in maschera (la), X, 35.
Furioso (il), IX, 214.

G

Gageure imprévue (la), X, 174.
Galerie du Palais (la), IX, 267,
Gastibelza, IX, 236.
Gazetta musicale (la), IX, 258.
Gil-Blas, IX, 136.
Giroflé-Girofla, X, 144.
Giudite e Oloferno, X, 66.
Gotterdæmmerung, IX, 182.

Guillaume Tell, IX, 73, 164, 191. — X, 94.
Grotte de Versailles (*le Ballet de la*), X, 178.

H

Halte du roi (*la*), X, 238.
Hamlet, IX, 91, 95.
Haunted London, IX, 268.
Haydée, X, 94, 192.
Helvétius (*un trait d'*), X, 246.
Hippolyte et Aricie, IX, 265. — X, 7.
Histoire de l'impression de la Musique, principalement en France, IX, 40.
Histoire du Théâtre-Français, IX, 267.
Historiette de Bertaut, IX, 244.
Hôtellerie portugaise (*l'*), IX, 23.
Huguenots (*les*), IX, 47, 92, 191, 239.
Huon de Bordeaux, IX, 16.
Hymne à Délos, IX, 273.

I

Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, IX, 243.
Il faut un mariage, X, 251.
Influence de la Musique sur la santé, IX, 71.
Isis, X, 116.
Isola disabitata (*l'*), X, 35.
Italiana in Algieri (*l'*), IX, 163.
Italienne à Alger (*l'*), IX, 104.
Ivrogne vertueux (*l'*), X, 29.

J

Jacques dans la forêt, X, 246.
Jaloux invisible (*le*), IX, 35. — X, 177.
Jean de Paris, IX, 45.
Jephté, X, 7.
Joseph, X, 7.
Julie ou le Pot de fleurs, X, 59.
Juive (*la*), IX, 91.

K

Kabale und liebe, X, 252.
Kinisberg (*les deux*), X, 251.
Komarinskaya, X, 228.

L

Lahore (*le roi de*), IX, 235.
Lalla-Rouck, IX, 285.
Léonor, IX, 16.
Lettres satiriques et critiques, IX, 189.
Lèvres de feu, X, 189.
Ligue (*la*) *des fanatiques et des tyrans*, X, 204.
Lituani (*I*), IX, 259.
Lodoïska, IX, 103.
Lucia, IX, 214.

M

Maçon (*le*), X, 7.
Madrid, X, 131, 232.
Maison des Jeux (*la*), IX, 135.
Maison (*la petite*), X, 37.
Mandragore (*la*), IX, 142.
Manoir de Pictordu (*le*), IX, 144.
Mariage (*le*) *d'Orphée et d'Euridice* IX, 133.
Mariage secret (*le*), IX, 88.
Mariages samnites (*les*), X, 99.
Marianne (*la*), IX, 185.
Marie, IX, 189.
Mariée (*la petite*), X, 95, 279.
Martyrs aux arènes (*les*), IX, 185.
Masques (*les*), IX, 132.
Médée, X, 23.
Méduse, X, 104.
Melomanie (*la*), X, 245.
Mémorial du Grand Opéra, IX, 16.
Mendiant (*le petit*), X, 239.
Ménestrel (*le*), X, 191.
Ménétriers de la Cour (*la marche des*), X, 181.
Menteur (*le*), IX, 200
Mère (*la*) *coquette ou les amants brouillés*, IX, 200.
Messe de Requiem, X, 47.
Messe de Rossini, IX, 118.
Metamorfosi (*le*) *de Pasquale*, X, 36.
Milon et Persuis, X, 65,
Miracle (*le docteur*), X, 127.
Mirame, IX, 134.
Mireille, IX, 189.
Misanthrope (*le*), X, 204.
Miserere de Mayr, IX, 284.
Moïse, IX, 7, 88.
Molière musicien, IX, 16, 118
Molinara (*la*), X, 68.
Monde (*le nouveau*), X, 6.
Montano et Stéphanie, X, 22.
Mort de Cyrus, IX. 264.
Mort (*le*) *par spéculation*, X, 243.
Mose, IX, 104.
Motet de J.-S. Bach, X, 240.
Mouvement perpétuel de Paganini, X, 89.
Muette de Portici (*la*), X, 7.
Musica (*la*), IX, 248.
Musikschull für alle, IX, 25.
Musurgia universalis, IX, 58.

N

Ne forçons pas notre talent, IX, 83.
Neue freue Presse (*die*), IX, 89.
Nicodème orateur, X. 246.
Niebelungen (*die*), IX, 179.

Nina, X, 29
Nivelle (la chanson de Jean de), IX, 40.
Noces de Figaro (les), IX, 6, 88. — X, 89.
Noëls, X, 9.
Norma (la), IX, 214.
Notice sur la Contrebasse, IX, 40.
Nous verrons, X, 244.
Nozze di Figaro (le), IX, 173.
Nuit aux baisers (la) X, 48.
Nuit (le Fils de la), X, 183.
Nymphe du Danube (la), IX, 113.

O

Obéron, IX, 7, 120.
Oculiste (l'), IX, 110.
Oncle Salomon (l'), IX, 282.
Opéra au seizième siècle (un), IX, 132.
Opéra en France (de l'), IX, 7.
Opuscules sur la chanson populaire et sur la musique, IX, 40.
Orchestre (das neu eröffnete), IX, 21.
Origines (les) de l'opéra et le Ballet de la Reine, IX, 131.
Orphée, IX, 148.
Orphée, X, 6.
Orphée aux Enfers, IX, 271.
Otello, IX, 7, 88, 104, 164. — X, 94.
Oubliés (les) et les dédaignés, X, 17 à 30.
Ours (l'), X, 181

P

Palais de la Vérité (le), X, 89.
Papillon (le), X, 183.
Parapluie enchanté (le), IX, 282.
Parémiologie musicale, IX, 243, 247.
Parfumeuse (la Jolie), IX, 191, 240.
Pasquale (Don), IX, 285.
Pastorale (la), IX, 35.
Patrie, X, 128, 180.
Patte de velours, X, 189.
Paul et Virginie, IX, 96, 287. — X, 278.
Pazza d'amore, X, 189.
Péché véniel, X, 189.
Pêcheurs de Catane (les), IX, 238.
Pêcheurs de perles (les), X, 127.
Peines (les) et les Plaisirs de l'Amour, IX, 35.
Pélopée, X, 6, 122.
Perth (la jolie Fille de), X, 127.
Petit traité d'Instrumentation, IX, 22.
Philoclès, IX, 195.
Philosophe marié (le), X 174.
Philtre (le), IX, 286.
Picaros et Diego, IX, 176.
Piccolino, IX, 191. — X, 47, 183, 279.
Pietra del Paragone (la), IX, 163.
Pigeon vole ou flûte et poignard, IX, 83.
Pirithoüs, roi des Lapithes, X, 113.
Pie voleuse (la), IX, 7, 88.
Plouhinec (la fillette de), X, 279.
Polonais (le ballet des), IX, 129.
Polydore, X, 9.
Polyeucte, IX, 284.
Pomme d'Api, IX, 191.
Pomone, IX, 35. — X, 6.
Pompadour (madame de), X, 251.
Pompon (le), IX, 287. — X, 144.
Pont des Soupirs (le), X, 183.
Porcherons (les), IX, 287.
Pré aux Clercs (le), IX, 287.
Present (the) state of music in France and Italy, IX, 245.
Prévoyance en défaut (la), X, 243.
Prison d'Edimbourg (la), IX, 285.
Prophète (le), IX, 47.
Prosodie musicale, IX, 118.
Psaumes de David traduits en vers, X, 9.
Puntigli (I) delle done, X, 35.
Puritani (i), IX, 214.
Pyrame et Tisbé (la très lamentable comédie et très cruelle mort de), IX, 268.
Pyramides de Babilone (les), IX, 112.

Q

Quadri parlanti (i), X, 36.

R

Ranz des vaches (le), IX, 178.
Recherches sur les facteurs de clavecins, IX, 20.
Recherches sur les théâtres de Paris, IX, 269.
Recordare, Jesu pie, IX, 109.
Reine Mab (la) X, 231.
Requiem de Mozart (le), IX, 109.
Requiem de Verdi (le), IX, 259.
Revue encyclopédique, IX, 59.
Revue musicale (la), 9, 21, 24.
Rheingold, IX, 180.
Richard cœur de Lion, IX, 191.
Rigoletto, IX, 239. — X, 47, 239.
Riquet à la Houppe, IX, 282.
Robert le Bossu, X, 249.
Robert le Diable, IX, 12.
Robert Macaire, X, 129.
Robin des Bois, IX, 7.
Roland (la chanson de), IX, 120
Roman comique (le), IX, 134.
Rome (le siège de), IX, 268.
Roméo et Juliette, X, 228. —X, 232, 278.
Rosita, X, 141.
Rossignol (le), IX, 83, 176, 217.
Rousslaint et Lioudmita, X, 228.
Rue (la) Martin ou le Retour, X, 245.

S

Sabots (les), X, 249.
Sacrifice (le), X, 228.
Sacrifice interrompu (le), IX, 111.
Sainte Geneviève de Paris, IX, 189.
Saisons (les), IX, 111. — X, 190.
Salut aux chanteurs, IX, 185.

Sardanapale, IX, 187.
Scène (la) d'amour, X, 231.
Scènes pittoresques, X, 180.
Selvaggia, IX, 259.
Sensations d'un Juré (les), IX, 189.
Sept paroles de Jésus-Christ (les), IX, 55.
Sicilien (le), IX, 200.
Siège de Corinthe (le), IX, 165.
Silvia, IX, 142.
Sisara et Debora, X, 66.
Sofronia e Olindo, X, 36.
Songe d'une Nuit d'été (le), IX, 217, 268. X, 179.
Sonnanbula (la), IX, 314.
Souvenir de Rome, X, 128.
Spectateur (le), IX, 270.
Spectateurs (les) sur le théatre, IX, 46.
Stabat Mater (de Haydn), X, 66.
Statue (la),. X, 47, 278.
Super flumina, X, 240.
Surprise (la), X, 89.
Sylphide (la), X, 141.
Sylvain, X, 249.
Sylvius Nerva ou l'École des familles, X, 29.
Symphonie Cantate, X, 179.
Symphonie concertante, IX, 281.
Symphonie espagnole, X, 220.
Symphonie en si bémol, *de Beethoven*, X, 240.
Symphonie en ut majeur, X, 179.
Symphonie pastorale, X, 179.
Symphonie romantique, IX, 281.
Syntagma (le), IX, 20.

T

Tableau parlant (le), IX, 148.
Tancrède, IX, 164. — X, 245.
Tartufe, IX, 267.
Télémaque (opéra), X, 12.
Temple de la Victoire (inauguration du), X, 67.
Teseo riconosciuto, X, 35.
Thalie (les Fêtes de), X, 178
Théâtre des demoiselles Verrières (le), X, 277.
Théâtres lyriques de Paris (les), IX, 118.
Théorie physiologique de la musique, IX, 59.
Timbale d'argent (la), X, 192, 279.
Timbre d'argent (le), X, 278.
Tiridate, X, 105.
Tom Jones, X, 249.
Tonwerkzeuge (die musicalische), IX, 24.
Torwaldo e Dorlisca, IX, 164.
Tour du Monde (le), X, 144.
Traité d'Harmonie, IX, 23.
Traité de la Viole (le), IX, 19.
Traité sur la Contrebasse à quatre cordes, IX, 25.
Trio burlesque, IX, 39.
Trois jours à Rouen. Souvenirs du Centenaire de Boieldieu, IX, 186.
Trois Margot (les), X, 279.
Triomphe de Trajan (le), X, 66.
Trovatore (il), IX, 259, 283.
Turco in Itatia (il), IX, 114.
Tuteur original (le), X, 243.
Tutto il mundo a torto, X, 63.

U

Ulysse, X, 64.

V

Val d'Andorre (le), X, 94, 133.
Vérités dures mais utiles, IX, 118.
Vestale (la), X, 31, 41.
Vie (la) pour le Czar, X, 228.
Virgile travesti, IX, 136.
Visitandines (les), X, 249.
Voyage dans la Lune (le), IX, 48. — X, 94, 279.
Voyage en Chine (le), IX, 185. —4 X ,7
Voyage en Suisse, X, 232.

W

Walkyre (le), IX. 180.

Z

Zampa, IX, 239.
Zelmira, IX, 104.
Ziste et zeste, X, 244.

Nota I. — *Pour les titres d'ouvrages avec musique, composés par* le Cousin Jacques, voir T. X, 18 à 30.

Nota II. — *Pour les titres d'ouvrages avec musique, cités par* M. A. P., *dans :* La Chronologie de l'année 1875, *pour les mois de* Juillet *à* Décembre 1875, voir T. X, 276.

Nota III. — *Pour les titres des pièces politiques jouées sur le* Théatre-Molière, voir les pages T. X, 206, 207, 208, 209.

Nota IV. — *Pour les titres des vièces jouées et créées par* Déjazet, voir T. X, 276.

IV. — TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS CITÉS.

Abeille (l'abbé), X, 6.
Achard (M. Léon), IX, 48.
Adami de Bolsena, IX, 243.
Addison, IX, 271.
Aigoin (M. Georges), IX, 44.
Aigoin (M. Louis), IX, 44.
Aimée (mademoiselle), IX, 48, 96, 136.
Alard (M.), X, 45, 90.
Albrechtberger, IX, 23, 58.
Alhaïza (madame), IX, 96.
Aliprandi, X, 37.
Alizon, IX, 266.
Allainval (l'abbé d'), X, 6.
Allaire, X, 59.
Alméras, X, 239.
Alphonsine (mademoiselle), IX, 192. — X, 279.
Amati (André), IX, 21.
Amati (Jérôme), IX, 21.
Amati (Nicolas), IX, 21.
Anders (M.), IX, 245.
André (l'éditeur), IX, 109.
Androt, IX, 96.
Anfossi, IX, 173.
Angeli (mademoiselle), IX, 45.
Animuccia, IX, 224.
Antier (mademoiselle), X, 107.
Arapella (la), X, 45.
Arban, X, 228.
Arcaïs (le marquis), IX, 230.
Arnaud (mademoiselle), IX, 89.
Arnault, IX, 195.
Arnoult (Sophie), X, 108.
Arquier, X, 206.
Asioli, IX, 257.
Auber, IX, 215, 286. — X, 227.
Aubignac (l'abbé d') X, 6.
Auguez (M.), IX, 286. — X, 278.
Auteri-Manzocchi (M.), IX, 259.

B

Babou (Hippolyte), IX, 189.
Bach (Jean-Sébastien), IX, 107.
Bach (Philippe-Emmanuel), IX, 107.
Bachmann, IX, 23.
Bagier (M.), IX, 45. — X, 142.
Bagna, IX, 24.
Baillot, IX, 217.
Balasser (la citoyenne), X, 245.
Ballu (M. R.), IX, 40, 89.
Balocchi, X, 62.
Baltasarini, IX, 129.
Balzamon, IX, 242.
Baour Lormian, X, 67.
Baptiste, X, 69.
Barbaja, IX, 104.
Barante (M. de), X, 52.
Barbier (M. Jules), IX, 284.
Barbot (M.) X, 90.
Baralle (M.) IX, 119.
Bardoux (M.) X, 141.
Baretta (mademoiselle), X, 47.
Barilli, X. 63.
Barlani-Dini, X, 91.
Barnolt (M.), X, 279.
Baron (M.), IX, 192. — X, 136.
Barré (M.), IX, 239.
Barriera (M. Georges), IX, 258.
Barruel-Beauvert, X, 174.
Barthélemy (M. Charles), IX, 189.
Bartoli, X, 34.
Basevi (Abrahamo), IX, 229.
Basily (Francesco), IX, 262.
Bastide, IX, 85.
Bataille (M.), X, 278.
Batard (mademoiselle), IX, 151.
Batiste, X, 38.
Batta, IX, 71.
Battistini, IX, 21, 77.
Baudiot, IX, 77.
Baux (mademoiselle), IX, 143.
Bayle, IX, 61.
Bazin (M. François), IX, 40, 89, 185. — X, 165.
Bazzini, IX, 230.
Beauval, IX, 267.
Beaupré (Marotte), IX, 267.
Beauplan (M. de), IX, 187.
Beaumont, IX, 268.
Beaumarchais, IX, 104. — X, 169.
Beaulieu, X, 69.
Beaujoyeux, IX, 129.
Beauchamp, IX, 267.
Beau (M.), IX, 92 à 94.
Beck (H.), IX, 91, 92.
Becker (Giovanni), IX, 230.
Beethoven, IX, 99, 100, 113, 142, 163 à 170, 173, 210, 216. — X, 166, 167, 224.
Beffroy de Reigny dit *le Cousin Jacques*, X, 17 à 30, 171.
Béjart, IX, 267.
Belgirard (mademoiselle), IX, 69. — X, 181.
Bell (madame Léon), X, 279.
Bellecour, X, 173.
Bellerose, IX, 200.
Belleval, X, 251.
Bellini, IX, 213, 215.
Belval (mademoiselle), X, 276.
Belval (M.), IX, 91.
Benoiston de Chateauneuf, X, 85.
Benserade, IX, 265.
Bergeron (mademoiselle), X, 132.
Bergonzi, X, 155.

Bériot, X, 167.
Berlioz, IX. 26, 56, 74.—X, 224 à 231.
Bernard (M.), X, 279.
Bernard (M. Victor), IX, 48, 287.
Bernardel (M.), X, 162.
Bernis (l'abbé de), IX, 154, 176.
Berquin, X, 30.
Berthal (mademoiselle), X, 132.
Berthauld, IX, 77.
Berthelier (M.), IX, 154, 191, 192.
Bertin de Vaux, IX, 217.
Bertoldo, IX, 244.
Berton, X, 22, 64.
Bertrand (M.), IX, 96.
Bettini (M.), IX, 285.
Betty (mademoiselle), IX, 288.
Bibiena (le cardinal), X, 6.
Bigatti, IX, 257.
Bigottini (madame), X, 69.
Bilange (mademoiselle), IX, 150.
Bilbaut Vauchelet (mademoiselle), IX, 150.
Birbet (M.), IX, 154.
Biron (madame de), IX, 270.
Bittner (M. D.), X, 155.
Bizet (Georges), X, 127 à 131, 141, 180, 245.
Blasius, X, 39.
Blavet (Emile), X, 278.
Blaze (François-Henri-Joseph dit Castil), IX, 5 à 17, 79 à 88, 114 à 126.
Blaze (Henri, baron de Bury), IX, 87, 114.
Blaze (Henri-Sébastien), IX, 6.
Blin de Sainmore, X, 169.
Bloch (mademoiselle Rosine), IX, 47, 95, 142, 187, 286.
Blondel, IX. 47.
Bob (M.), IX, 154.
Bocage (M.), X, 279.
Bœtz (M.), IX, 183.
Bohrer (Maximilien), IX, 77.
Boieldieu, IX, 22, 44.
Boieldieu (M. Adrien), IX, 44.— X, 238.
Boieldieu (M. Alphonse), IX, 44.
Bolka (mademoiselle Maria di), X, 132.
Bonet, X, 61.
Bonnel, X, 246.
Bonnet (M.), IX, 288. — X, 235.
Bonoccini, IX, 77.
Bornet, X, 246.
Bosquin (M.), IX, 89, 90. — X, 278.
Bosset, X, 243.
Bottesini, IX, 24.
Boudier, X, 239.
Bouffar (mademoiselle Zulma), IX, 94.
Bouhy (M.), IX, 89. — X, 232.
Bouillon (M.), IX. 46.
Boulanger (M.), X, 185.
Bourdeau (M.), X, 141.
Bourgeois (M. Emile), IX, 142.
Boursault, X, 173.
Boursault-Malherbe, X, 173, 202, 209.
Boutron, X, 61.
Bouvard, X, 104.
Boyer (l'abbé), X, 6.
Boyer (Georges), X, 231.
Brahms, X, 224.
Branchu, X, 69.
Branchu (la), IX, 8. — X, 69
Brandt (madame Marianne), IX, 236.
Braun (les frères), X, 55.
Brazier, X, 203.
Brésil (M.). IX, 142. — X, 279.
Brécour, IX, 35.
Brécourt, X, 177.
Bréval, IX, 77.
Brillat Savarin, IX, 72.
Brinon, IX, 242.
Briseux (M.), IX, 189.
Brissac (le maréchal de), IX, 129.
Broschi, IX, 245.
Brosovich, IX, 283.
Brosses (le président de), IX, 249.
Bruch (M. Max), X, 179.
Bruneau (M.), IX, 153.
Bruni, IX, 229.
Bruno, X, 250.
Brzezicka (mademoiselle), IX, 153.
Buisseret (mademoiselle Anna), IX, 142.
Bulow (Hans de), IX, 236. — X, 224.
Buloz (M.), IX, 114.
Buloz (madame). IX, 118.
Burbure (le chevalier Léon de), IX, 20.
Burbure (les chevaliers de), IX, 232.
Burcher (M. J. J.), X, 157.
Burney, IX, 243, 245.
Burt, IX, 268.
Bury (mademoiselle de), IX, 114.
Busnach, X, 240.
Bussine (M. Romain), IX, 147.

C

Cacault (M. le sénateur), IX, 196.
Cadol (M. Ed.), IX, 48.
Caffarelli, IX. 246.
Cagnard, IX, 62.
Cagnoni (M.), IX, 259.
Cailhava, X, 169, 224.
Caillot (mademoiselle), X, 95, 102, 186.
Caisso (M.), IX, 89, 239. — X, 47, 147. 279.
Calderon, X, 6.
Cambert, IX, 35 à 39. — X, 177.
Cambon (M.), X. 138, 141.
Campistron, X, 105.
Campion (Thomas), IX, 132.
Campo-Casso (M.), IX, 239, X, 138.
Campra, X, 9, 178.
Candeille (mademoiselle Julie), X, 209.
Cantin (M.), X, 48, 140, 240.
Cantoni (madame), X, 37.
Capoul (M.), IX, 96, 287.
Caraccioli (le prince), X. 174.
Carafa (Mario), IX, 252.
Carati (Vincenzo Maria), IX, 225.
Carestini, IX 246.
Carli (madame Renée), X, 279.
Caron (M.), IX, 47. — X, 239.
Carpezat (M.), X, 143.
Carré (M. Michel), IX, 284.
Carrier-Belleuse (mademoiselle), IX, 152.
Carvalho (M), X, 141. — X, 239.
Carvalho (madame), IX, 91, 191, 266.— X, 47, 191, 239.

Carnavassi Garnier (madame), X, 63.
Caroline (mademoiselle), X, 102.
Cartigny (mademoiselle), X, 250.
Casamorata (le commandeur), IX, 230. X 91.
Casimir (M.), X, 66.
Castellano (M.), IX, 184, 282.
Catel, IX, 106.
Cavaillé-Coll (M. Aristide), IX, 232.
Caverne (la), IX, 135.
Cazaneuve (M. Edouard), IX, 43.
Cazeaux (M.), X, 188.
Cazot, X, 250.
Celler (M. Ludovic), IX, 131.
Cesarini (le duc Sforza), IX, 236.
Chabrillat (M.), X, 279.
Chaine, X, 45, 90.
Chamfort, X, 169, 209.
Champmeslé (mademoiselle), X, 105.
Champollion (M. E.), IX, 47.
Chapelier, X, 169.
Chapelles (M. des), IX, 187.
Chaperon (M.), X, 143.
Chaponay (M. le comte de), X, 162.
Chappoton (le sieur), IX, 133.
Chappuseau, IX, 199.
Chapuy (mademoiselle), IX, 191, 239, 287. — X, 47.
Charlemagne (A.), X, 251.
Chassé, IX, 265. — X. 107.
Chaumont (madame Céline), IX, 288. — X, 234.
Chaussard, X, 206.
Chauveau (mademoiselle), IX, 152.
Chazel, X, 243.
Chenard, X, 41, 59, 102.
Chenié, IX, 24.
Chénier (Joseph), X, 169, 206.
Chéret (M.), X, 138, 143.
Cherubini, IX, 24. — X, 23, 41.
Chevigny (mademoiselle), X, 69.
Chivot (M.), IX, 287. — X, 182.
Chollet (M. Henri), IX. 288. — X, 129, 232.
Chomet (le docteur), IX, 71.
Chopin, IX, 41, 147. — X, 132.
Choron, IX, 26.
Christian (M.), X, 94.
Christine (reine de Suède), IX, 244.
Cianchi, IX, 230.
Cicéri (Charles), X, 141.
Cico (mademoiselle Marie), IX, 284, 285.
Cimarosa, IX, 16. — X, 35.
Cinti-Damoreau, IX, 178, 217.
Ciuffolotti, X, 34.
Clairon (mademoiselle), IX, 128. — X, 115.
Clairval, X, 102.
Clairville (M.), X, 240.
Clément XIV (le pape), IX, 244.
Clément VIII (le pape), IX, 244.
Clerck (M. de), IX, 232.
Clisson (mademoiselle de), IX, 270.
Clotilde (mademoiselle), X, 69.
Clun. IX, 268.
Cœdès (M.), X, 140, 278.
Cohen (M. Henry), IX, 259.
Cohen (M. Jules), IX, 190. — X, 91.
Coignier, IX, 265.
Coigny (le duc de), X, 102.
Colbrand (mademoiselle), IX, 104.
Collin (M. Lucien), IX, 114, 148, 239.
Colloredo (le comte), IX, 51.
Collot d'Herbois, X, 169.
Colombe (mademoiselle), X, 102.
Colombey (M.), IX, 239, 287.
Colonne (M.), X, 96, 180, 231.
Commercy (mademoiselle de), IX, 270.
Commettant (M. Oscar), X, 92.
Comte (Auguste), X, 233.
Comte (M. Ch.), IX, 48.
Condorcet, IX, 71.
Constantin (M.), IX, 287.
Contat (mademoiselle), X, 252.
Conti (la princesse de), IX, 270.
Cooper (M.), IX, 287.
Coppel (M.), IX, 89.
Cormon (M.), IX, 43, 287.
Corneille, IX, 267.
Cornélie (madame), IX, 191.
Cornil (M.), X, 138.
Corti, IX, 29.
Couderc, X, 47.
Coudray (M.), X, 132.
Couperin, IX, 176.
Courtois, X, 206.
Couturier (M.), IX, 89, 191. — X, 239.
Couturier (mademoiselle Luce), IX, 287. — X, 184.
Coypel (Charles), IX, 47.
Craig (M. Le), X, 61.
Crescentini, IX, 247.
Crétu (madame), X, 4.
Cristofori, X, 91.
Croizier, IX, 24.
Crossdill, IX, 77.
Crucciati, X, 37.
Crudeli, X, 33.
Cubières Palmezeaux, X, 169.
Cuviller, IX, 265.

D

Dabadie, IX, 178.
Dailly (M.), IX, 192. — X, 279.
Dalvimare, IX, 175.
Dalayrac, IX, 176. — X, 29, 89.
Danbé (M.), IX, 141. — X, 239.
Dancourt (madame), X, 105.
Dandeville (mademoiselle), IX, 152.
Dangeville (mademoiselle), X, 105.
Danhauser (M.), IX, 185.
Daniel (Maître), IX, 20.
Daram (mademoiselle), IX, 47, 92, 142, 187, 286. — X, 188, 278.
Dartaux (mademoiselle), X, 239.
Darwin, IX, 66.
Daubray (M.), IX, 240, 287. — X, 184.
Dauchet, X, 178.
Daudet (M. A.), X, 95.
Dauphin (M. Léopold), IX, 48.
Dauphin (le), IX, 270.
Dauphine (Madame la), IX, 270.
Dauverné, X, 50, 52, 57.
Davenant (William), IX, 268.

David (Félicien), IX, 285.
David (Samuel), IX, 141.
Davidoff (M.). X, 157.
Daydon (M.), IX, 149.
Déan (docteur), X, 93.
Debillemont (M.), X, 132.
Debreux (mademoiselle), IX, 288. — X, 235.
Debussy (M.), IX, 152.
Deforges (M.), IX, 287.
Dehn, X, 229.
Déjazet, X, 276.
Delaborde (M.), IX, 152.
Delahais (M.), libraire, IX, 265.
Deldevez, X, 240.
Delibes (M. Léo), IX, 95, 144.
Della-Maria, X, 41.
Delmary (M.), X, 132.
Delmotte (M.), IX, 243.
Demazi (M.), IX, 148.
Demeyer (mademoiselle), IX, 153.
Dennery (M.), X, 141.
Denny (lady Anna), IX, 132.
Derby (M.), IX, 235.
Derivière (docteur), X, 93.
Derivis, X, 69.
Desaigles (Fifine), X, 109.
Desbordes (mademoiselle), X, 59.
Deschamps (mademoiselle Marie), X, 233.
Desfaucherets (M.), X, 61.
Desforges, X, 209.
Deslandes (M. R.), IX, 287.
Desmatins (l'aînée), X, 104.
Despretz. IX, 59.
Desprez (M.), X, 61.
Destin, IX, 135.
Destouches, IX, 107. — X, 209.
Détroyat (M.), IX, 187. — X, 146, 191.
Deulin (M. Ch.), IX, 282.
Devienne, X, 20.
Devoyod (M.), X, 47.
Dézèdes, X, 100.
Diaz-Albertini (M.), IX, 154.
Diderot, X, 209.
Didier (M.), X, 95 239.
Diemer (M.), X. 179.
Diener (M. J.), X, 158.
Dieulafoy, X, 37.
Dœpler, IX, 94.
Dolmetsch (M.), IX, 151.
Domar (M.), IX, 47.
Domenjoud (M.), IX, 23.
Donizetti, IX, 14, 213, 257, 284.
Donizetti (M. Gaetano), IX, 284.
Dorato (il duca di santo), IX, 247.
Doucet (M. Camille), IX, 187. — X, 141.
Doumerc (M.), X, 190.
Dourlen (Victor) IX, 195.
Dragonetti, IX, 24.
Drouet, IX, 176.
Dubarle, IX, 24.
Dubois (le docteur), X, 47.
Dubois (M. Th.), IX, 141.
Ducasse (mademoiselle), IX, 239.
Duchesne (M.), IX, 47, 191. — X, 279.
Dudoyer, X, 169.
Dufils (Léon), X, 279.
Dufriche (M.), IX, 89, 239. — X, 279.
Dugazon (madame), X, 97 à 102.
Duiffoprugcar, X, 238.
Dumas (M.), IX, 42. — X, 243.
Dumas père (Alexandre), IX, 78.
Duparc, X, 69.
Dupont (Alexis), IX, 178.
Duport, IX, 77.
Duport (M. L.-F.), X, 170.
Dupuis (M.), IX, 192. — X, 134.
Durier, IX, 24.
Duru (M.), IX, 287. — X. 182.
Durutte, X, 223.
Dusautoy (M.), IX, 151.
Dutack (M.), IX, 40, 89.
Duval (Alexandre), X, 7.
Duval (M. Ferdinand), IX, 93.
Duval (M. Raoul), IX 42, 92, 93, 140.
Duvernoy (M.), IX, 9, 191. — X, 21, 279.

E

Edouard (M. Georges), IX, 144.
Ehun (M.), IX, 92.
Elewyck (le chevalier van), IX, 223 à 233.
Ellers (M.), IX, 183.
Elleviou, X, 38, 59.
Elwart (M.), IX, 22.
Emmanuel (M.), IX, 288. — X, 235.
Enrico (M.), X, 192.
Epée (abbé de l'), IX, 31.
Erhart (M. Léon), X, 91, 92.
Escherny (M. le comte), IX, 249.
Escudier (M. Léon), IX, 47, 144, 184, 191. — X, 192.
Escudier (MM. L. et M.), IX, 258.
Esmenard, X, 67.
Estoile (Pierre de l'), IX, 206.
Etienne (M.), IX, 176.
Eybler (Joseph), IX, 58, 109.

F

Fabre d'Eglantine, X, 169.
Fagan, X, 208.
Falchieri (M.), X, 279.
Fallet, X, 169.
Fany (madame), IX, 192.
Farinelli, IX, 67, 245.
Farnow (M.), IX, 154.
Faure (M.), IX, 91, 143, 191. — X, 46, 239.
Favart (madame), IX, 128. — X, 97, 102.
Fay (M.), X, 60.
Fedi (madame). X, 37.
Fenouillot de Falbaire, X, 169.
Fernando (M.), X, 179.
Fernon (mademoiselle), IX, 270.
Ferri (Balthazar), IX, 246.
Ferrucci (madame), X, 278.
Fesch (le cardinal), IX, 196.
Fétis (M.), IX, 20, 112. — X, 64.
Feuillet (M. Octave). IX, 42, 78.
Figueroa (M.), IX, 154.
Filippi (M. le docteur Filippo), IX, 261.
Fior (del), IX, 218.
Fioravanti, IX, 257.

Fletcher, IX, 268.
Flessel, IX, 61.
Florimo (M. le Commandeur F.), IX, 251.
Fodor (mademoiselle), IX, 178.
Fœrster, IX, 172.
Fonta (mademoiselle), X, 143,
Fontaine (mademoiselle), IX, 151.
Fontaine (mademoiselle La), IX, 270.
Forster, IX, 171.
Forgeot, X, 169.
Forkel, IX, 243.
Forcataro (Marcello), IX, 252.
Foulon (M.), IX, 185.
Fowler (M.), X, 142.
Francinello, IX, 77.
Franck (madame), IX, 191.
Franklin (B.), IX, 27.
Frédéric, X, 21.
Frœlich, IX, 25.
Fugère (M. L.), IX, 142, 287.
Fursch-Madier (madame), IX, 191, 286. — X, 278.
Furst (M.), X, 231.

G

Gailhard (M.), IX, 94, 142, 187, 288. — X, 231, 239.
Galabert (M.), IX, 288.
Gall (le docteur), IX, 53.
Gallet (M.). X. 180.
Galli-Marié (madame), IX, 191. — X, 180, 279.
Gallus, IX, 112.
Gally (M.) IX, 286. — X, 46, 191.
Gand (M.), X, 162.
Ganivet (M.), IX, 42.
Garcia, IX, 177.
Garcin (Jules), X, 90.
Gardel (mademoiselle), X, 61, 69.
Garnier (M.) IX, 187. — X, 279.
Garrick, X, 231.
Gaspard, X, 239.
Gasparo da Salò, IX, 20.
Gasse (Ferdinand), IX, 195.
Gastinel (M.), IX, 141.
Gatti (l'abbé), IX, 51.
Gaussin (mademoiselle), X, 113,
Gauthier (mademoiselle Gabrielle), IX, 191.
Gavaudan, X, 38, 41.
Gavaudan (madame), X, 41.
Gaveaux, X, 208.
Gaviniès, IX, 23.
Gélinek, IX, 22.
Genest (l'abbé), X, 6.
Genlis (madame de), X, 89.
Gentil (mademoiselle), IX, 152.
Gentil-Bernard. X. 7.
Géraizer (M.), X, 279
Gerbert (Em.), IX, 243.
Germünder (M.), X, 161.
Gersaint, X, 37.
Gesuald (Alphonse), IX, 252.
Gevaert (M.), X, 132, 181
Ghislanzoni (M.), IX, 258, 284.
Gibier (M.), IX, 154.
Gilandi (M.); X, 89.
Giovacchini, IX, 229.
Girard (mademoiselle C.), IX, 142.
Girardin (M. Emile de). X, 141, 191.
Girod de l'Ain. IX, 217.
Giulio (M.), X, 45.
Gizziello, IX, 246.
Glaesel (M.), X, 159.
Glinka, X, 228.
Gobatti, IX, 259.
Godefroy (la), dite Pierrot bon Drille, IX, 267.
Gomez (Carlos), IX, 259.
Gonthier (madame), X, 38.
Gossec, IX, 22, 195.
Gouffé (M.), IX. 24. — X, 238.
Gounod, IX, 42. — X, 92.
Gounod (madame), X, 93.
Gouraincour, X, 250.
Grabow (mademoiselle), IX, 47.
Grange (de la), X, 104.
Grangé (M.), IX, 287.
Granier (madame), IX, 192. — X, 95.
Grassetto, IX, 245.
Gresnich, X, 243.
Gresse (M.), X, 47.
Grétry, IX, 177. — X, 99.
Grignan (mademoiselle de Sévigné, dame de), IX, 269.
Grimm (M.), X, 158.
Grisar, IX. 282.
Grisez (M.), X, 96.
Grisy (M.), IX, 89.
Grivot (madame), X, 94.
Grosset (M.), IX, 148.
Guadagni, IX, 246.
Guarnerius, X, 155, 157.
Gudin, X. 169.
Guéménée (la princesse de), IX, 269.
Guéroult (M. G.), IX, 59.
Gueymard (madame), IX, 47, 95, 191, 239.
Guglielmi, IX, 196. — X, 66.
Guignard (M. de), X, 53.
Guillion, IX, 24.
Guillot de Sainbris (M.), IX, 141.
Guilmant (M. Alex.), IX, 188.
Guimard (mademoiselle), X, 102.
Guintrange (mademoiselle), IX, 153.
Guiraud (M.), IX, 191. — X, 47.
Gyrowetz, IX, 110.

H

Habay (M.), X, 94.
Habeneck, XI, 177, 217. — X, 223.
Haendel, IX, 63. — X. 142, 240.
Halanzier (M.), IX, 142, 191. — X, 141, 239.
Halbronn (mademoiselle), IX, 153.
Halévy, IX, 14. 91, 269.
Halévy (M. Ludovic), IX, 192. — X, 133.
Hammeral (M.), IX, 96.
Hanslick (M. Edouard), IX, 89.
Hannetaire (d') X, 112.
Harcourt (mademoiselle Juliette d'), IX, 288. — X, 234.

Harpe (La), X, 169.
Hart, IX, 268.
Hasselmans, X, 238.
Hax (lord James), IX, 152.
Haydn, IX, 51, 109, 110.
Heberlein (M. H.-Th.), X, 159.
Hehmoltz, X, 233.
Heidegger (M.), 159.
Heilbronn (mademoiselle), IX, 96, 287,
Helmholtz, IX, 59.
Hémet, IX, 24.
Henrichs, X, 16.
Henrion, X, 251.
Hérold (M.), IX, 187.
Hermogène, IX, 135.
Hervé (M.), X, 185.
Herwegh (George), X, 50.
Heulhard (M. Arthur), IX, 260.—X, 177.
Heyberger (M.), X, 139.
Heymann (M.), IX, 154.
Hillemacher (M.), IX, 40, 89.
Hittemans (M.), IX, 191.
Hoffmeister, IX, 113.
Holinsted, IX, 132.
Hooke, IX, 62.
Houp (mademoiselle), IX, 183.
Houssaye (M. Arsène), IX, 42, 144, 184.
Howe (mademoiselle), IX, 89.
Hubert IX, 267.
Hubert Lesage (madame), X, 38.
Hugot, X, 21.
Humbert (M.), X, 279.
Hummel (Népomucène). IX, 113.
Hymm (mademoiselle), IX, 176, 217.

I

Ingrande (M. d'), IX, 141.
Ismaël (M.), X, 47.

J

Jacquard, IX, 77.
Jadin (L.), X, 62.
Jaëll (madame), X, 228.
Janina (Olga de), X, 224.
Janson, IX, 77.
Jarnovich, X, 15.
Jélyotte, IX, 265. — X, 108.
Johnson (W.), IX. 63.
Joigny, X, 208.
Joncières (M. Victorin), IX, 141, 187, 281, 286. — X, 47. 141, 278.
Jouve (A.), IX, 69.
Jouy (de), X, 61.
Joyeuse (M. de), IX, 129,
Jubal, X, 51.
Judic (madame), IX, 287. — X, 183.
Juliet, X, 38.
Jullien (M. Adolphe), IX, 45, 47. — X, 91, 277.
Jully (madame de), X, 109.
Justament (M.), IX, 124.
Julius, X, 85.

K

Kaempfer, IX, 24.
Kalkbrenner, X, 243.
Karl (le docteur), IX, 179.
Kastner, IX, 243, 247.
Kauer, IX, 112.
Kircher (le père), IX, 58, 70.
Klein (M. Henri), X, 189.
Klein (M. Jules), X, 189.
Koseluch, IX, 110.
Kotzebue, X, 251.
Koning (M. V.), IX, 48,
Kopp (M.), IX, 191.
Kowalski (M.). IX, 96.
Kral (M.), X, 156
Krauss (mademoiselle Gabrielle), IX, 47, 91, 191, 288. — X, 239.
Kreutzer, IX, 41. — X, 67, 167.
Kriner (M.), X, 159.
Kronimer, IX, 113.
Kupler (madame), X, 141.
Kynaston, IX, 268.

L

Lablache, IX, 217, 285.
Lacombe (M. P.), X, 180.
Lacour (M. L.), IX, 132.
Lafage (M. Ad. de), IX, 26.
Lafargue (M.), IX, 282.
Laffitte (Pierre), X, 223.
Lafont (mademoiselle), IX, 151.
Lager, X, 188.
Lagoanère (mademoiselle), IX, 153.
Lainez, X, 61, 69.
Laïs, X, 69.
Lajarte (M. de), IX, 141. — X, 63.
Lalo (M. E.), IX, 281. — X, 228.
Lamarre, IX, 77.
Lambert, X, 9, 91, 92.
Lamotte, X, 107.
Lammert (madame), X, 183.
Lamoureux (M. Charles), IX, 44, 141. — X, 93, 142.
Landschreihr, IX, 243.
Laneret, IX, 176,
Languet (le curé), X, 107.
Larive, X, 174.
Larochelle (mademoiselle), IX, 150.
Larrivée, IX, 265.
Laruette (madame), X, 99, 102.
Lassalle (M.), IX, 191, 229, 286. — X, 46.
Laujon, X, 169.
Laurencin (M.), IX, 287. — X, 47.
Laurent (M.), X, 94.
Lauzières (M. de), IX, 187.
Lauzières-Thémines (madame la comtesse), IX, 187.
Lavastre (M.), X, 143.
Le Blanc (l'abbé), X, 6.

Leblanc, X, 169.
Le Breton, IX, 196.
Lebrun, IX, 217.
Lecocq (M.), IX, 287, — X, 95, 182.
Lecouvreur (mademoiselle), X, 105.
Lefébure-Wély (madame), X, 190.
Lefèvre (mademoiselle), X, 98.
Lefort (M. Jules), IX, 282.
Léger, X, 244.
Legouix, IX, 120.
Legouvé (M.), X, 61.
Legrain, X, 95.
Lehmann (mesdemoiselles), IX, 183.
Lekain, IX, 128. — X, 173.
Lembœck (M. G.), X, 155.
Lemétayer, X, 253.
Lemierre, X, 169.
Lemière de
Lemoine (M.), IX, 152.
Lemoyne, X, 29.
Lenz (M. de), X, 221.
Léonce (M.), IX, 192.
Lepeintre (mademoiselle), IX, 270.
Léris, X, 178.
Lesage, IX, 136. — X, 38.
Lesueur, X, 67.
Leterric, (M.). IX 48. — X, 138.
Levin (madame Olga), X, 279.
Levrier, X, 208.
Lich, X, 183.
Lichnowski (les frères), IX, 173.
Lichtenthal, IX, 241, 249.
Lichtlé (M.), IX, 46.
Liharzick (M.), X, 157.
Linley, IX, 77.
Lintermans (M.), IX, 232.
Liona (mademoiselle), X, 48.
Liszt (l'abbé), X, 91, 224.
Littolff (M.), IX, 142, 184, 239.—X, 279
Locle (M. du), X, 94, 187.
Lombard, X, 85.
Loménie (de), X, 68.
Longueville (madame de), IX, 244.
Louis XVI, X, 170.
Lucca (Francesco), IX, 258, 259.
Luce (mademoiselle), IX, 191.
Luco (M.), IX, 191. — X, 95, 186, 239.
Luguet (M.), IX, 288 — X, 235
Luigini (mademoiselle Pauline), IX, 287. — X, 279.
Lulli, IX, 22, 35, 77, 271.
Lutz (M.), X, 157.

M

Mabellini (Théodule), IX, 230.
Mac-Mahon (madame la maréchale de), IX, 47, 185.
Madier de Monjau fils (M.), IX, 287.
Magini (Jean-Paul), IX, 20. — X, 15, 17.
Magini (Santo), IX, 20.
Maillard (la), IX, 8.
Maillart (mademoiselle), X, 69.
Maillart (Aimé), IX, 236.
Maire (M.), IX, 14.
Maisonneuve, X, 169.
ajorano (Gaëtan), IX, 248.
Mandl (M. le docteur), X, 81.
Manoury (M.), IX, 47, 89. — X, 278.
Mantienne (le sieur), IX, 265.
Manuel, IX, 242.
Mapleson (M.), IX, 283.
Marcello, IX, 248.
Marchesi, IX, 246.
Marchetti (M.), IX, 259.
Marcilier aînée et cadette (mesdemoiselles), X, 69.
Marcolini (Marietta), IX, 163.
Marech, X, 14.
Mareuil (de), X, 61.
Marié (mademoiselle Paola), IX, 136 192
Marivaux, X, 208.
Marmontel (M.), IX, 40, 89, 151.
Marsick (M.), X, 228.
Marsollier, X, 101.
Martin, X, 38, 69, 102.
Martinelli, X, 37.
Martini, IX, 262.
Massard (madame), IX, 153.
Massenet (M.), X, 88, 180.
Masini (M.), IX, 191.
Materna (M.), IX, 92.
Matheson (I), IX, 21.
Mathias (M.), IX, 151, 152.
Mattei (le P.), IX, 225.
Matteï (le père Stanislas), IX, 103.
Matz-Ferrare (madame), X, 95, 186.
Mauduit (mademoiselle), IX, 92, 142. — X, 278.
Mauhin (M.), X, 179.
Maulaz (M.), X, 238.
Maupin (mademoiselle), X, 104.
Maurin (M.), X, 90.
Mauser, IX, 174.
Mauzin (M.), X, 45.
Max Simon (M.), X, 239.
May (mademoiselle), X, 240.
Mayr ou Mayer, X, 257, 283, 284.
Mazarin, X, 6, 133.
Medini (M.), IX, 191.
Méhul, X, 7, 41.
Meilhac (M.), IX, 42, 133, 192.
Melani, IX, 244.
Melchissédec (M.). IX, 191. — X, 279.
Melone, IX, 244.
Meluzzi, IX, 262.
Membrée (M. Edmond), IX, 141, 181, 282.
Mendelssohn, IX, 217, 261. — X, 179.
Menghini, X, 34.
Menu (M.), IX, 47, 89, 286.
Mercadante, IX, 215.
Mercier (M.), IX, 288. — X, 48.
Mercier, X. 169, 209.
Mercœur (M. le duc), IX, 131.
Mermant (M.), IX, 286.
Mermet (M.), IX, 47.
Mersenne (le P.), X, 50.
Merville, X, 209.
Méry, IX, 48.
Mestres (M.), IX, 152.
Meyerbeer, IX, 14, 229, 248, 261
Michu, X, 102.
Miclos (mademoiselle), IX, 153.
Migette (mademoiselle), IX, 153.

Milder Hauptmann (madame), IX, 57.
Milder (Pauline), IX, 107.
Milher (M.), IX, 95, 191. — X, 186.
Millaud (M. Albert), IX, 287. — X, 182.
Miller (M.), X, 91.
Miller (madame Vanda), X, 91.
Millière (mademoiselle), X, 69.
Minelli, IX, 246.
Moëssard, X, 200.
Mohr (M.), X, 96
Moineaux (M. Jules), IX. 234, 288. — X, 234.
Moisset (mademoiselle Gabrielle), IX, 47, 142.
Moisson (M. Abel), IX, 142.
Molènes (M. Emile de), IX, 96, 288.
Molière, X, 209.
Monaldi (le marquis Gino) IX, 260.
Mondonville, IX, 22.
Mondori, IX, 135.
Monet, X, 206.
Monselet (M. Ch.), X, 17 à 30.
Monsigny, X, 61.
Montagnana, X, 238.
Montaland (mademoiselle Céline), IX, 288. — X, 235.
Montano (mademoiselle), X, 251.
Montariol (madame), X, 250.
Montaubry (M.), IX, 285.
Montecchi (J.), IX, 215.
Montéclair, IX, 22.
Montenclos (madame de), X, 208.
Montigny-Rémaury (madame), X, 228.
Montjauze (M.), X, 47.
Montreux (Nicolas de), IX, 131.
Montrouge, X, 240.
Monvel, X, 100.
Moreau (mademoiselle), X, 104.
Moreno (M. A.), X, 191.
Moricelli (la), X, 36.
Mortier (M. A.), IX, 48, 138.
Mothe (la), X, 7.
Mothe (la) le Voyer, IX, 64.
Mouillard, IX, 24.
Mouzin (mademoiselle), IX, 153.
Mozart, IX, 6, 109.
Mozart (madame), IX, 109.
Mozart (le père), IX, 50.
Mulat (mademoiselle), IX, 89.
Muller, IX, 30, 92, 141.
Murville, X, 169.
Muzio (M. E.), IX, 191.

N

Nadaud (madame), 279.
Naegelin (M.), IX, 154.
Najac (M. Emile de), IX, 282
Nantes (mademoiselle de), IX, 270.
Napoléon Ier, X, 168.
Nathan (M.), X, 279.
Nava-Aliprandi (madame), X, 37.
Nelker von Gontershausen, IX, 24.
Nemessangi (M.), X, 158.
Néri (Saint-Philippe de), IX, 224.
Nervaux (M. de), IX, 92.
Neukomm (M. Ed.), IX, 186.
Neukomm (Xavier), IX, 49.
Neukomm (David), IX, 49.
Neukomm (le chevalier Sigismond), IX, 50 à 58, 107 à 113.
Neukomm (Antoine), 9, 49.
Neuner, X, 159.
Neveu (M.), IX, 96.
Nicot (M.), X, 47, 134.
Nicolo, X, 41.
Niemann (M.), IX, 187, 236.
Niering (M.), IX, 183.
Nini (le chevalier Aless.), IX, 284.
Norblin, IX, 77.
Noriac (M. Jules), IX, 288. — X, 234.
Nourrit (Adolphe), IX, 178, 217.
Nuitter (M. Ch.), X, 187. — X, 279.

O

Obigny-Derval (mademoiselle d'), IX, 142.
Obin (M.), IX, 191, 239 — X, 134.
Offenbach (M. J.), IX, 48, 192, 287. — X, 153, 182.
O'Kelly (M.), IX, 152.
Oliveti, X, 37.
Onofrio (Santo), IX, 252.
Onslow, IX, 177.
Orland de Lassus, IX, 243.
Ortigue (M. d'), IX, 121, 245.
Ortolan (M.), IX, 141.
Osmoy (M. d'), IX, 41, 94. 140.
Oswald (M. F.), IX, 237. — X, 45.

P

Pacassi (M.), X, 45.
Pacchiarotti, X, 246.
Paër, IX, 16.
Paladilhe (M.), IX. 129.
Palestrina, IX, 194, 224.
Palissot, X, 169.
Pandolfini (M.), IX, 191.
Panizé (madame), IX, 192.
Paré (Ambroise), IX, 241.
Parfaict (les frères), IX, 135, 267.
Pasdeloup (M. J.), X, 35, 179. — X, 229.
Patrat, X, 246.
Patti (madame), IX, 286. — X, 47, 95.
Paul, X, 38.
Paurelle (madame), X, 186.
Pedrotti (M.), IX, 259.
Pélissier (mademoiselle), X, 107.
Pellegrin (l'abbé Simon-Joseph), X, 6 à 12, 72 à 80, 118 à 126.
Pellico (Sylvio), X, 167.
Pelletan (mademoiselle), IX, 237.
Peragallo (M.), X, 94.
Pergolèse, IX, 197.
Périer (madame), X, 234.
Perne, IX, 6.
Perret (mademoiselle), IX, 153.
Perrier (M. Paul), X, 279.
Perrin (M.), IX. 48, 282.
Perrin (l'abbé), X, 6.

Persuis, X, 67.
Peschard (madame), IX, 144. — X, 279.
Petit, X, 69.
Petit de Beauchamp, IX, 200,
Petrella (M.), IX, 259.
Philastre (M.), X, 141.
Philidor, IX, 22.
Piatti, IX, 77,
Picard, X, 20
Piccini, IX, 244. — X, 35.
Piehl, IX, 113.
Pigault-Lebrun, X, 209.
Pingard (le Père), IX, 235.
Piron, X, 209.
Pitel (M.), IX, 96.
Placht (M.), X, 158.
Poëncet, IX, 77.
Poisson (Raymond), IX, 200. — X, 209.
Poitiers (mademoiselle de), IX, 269.
Polcelli (mesdemoiselles), X, 190.
Pommereul (mademoiselle), IX, 154.
Ponchard, X, 102.
Ponchielli (M.), IX, 259.
Ponchielli (M. Amilcare), IX, 284.
Ponsard (M.), IX, 91.
Pont (M. Casimir), IX, 186.
Pontécoulant (M. de), IX, 77. — X, 54,
Pontoglio (M. Cipriano), IX, 283.
Pope, IX, 63.
Pop Méarini (M.), IX, 40, 89.
Porel (mademoiselle), X, 95.
Porta, X, 208.
Portelance, X, 133.
Potemkin, X, 13 à 16.
Poter (M.), IX, 96.
Pottier (mademoiselle), IX, 152.
Pougin (M. Arthur), X, 97.
Pradeau (M.), IX, 192.
Preindl, IX, 113.
Prelly (madame), IX, 191.
Prével (M. de), X, 93.
Prœtorius, IX, 20
Puget, IX, 192. — X, 279.
Pugno (M. Raoul), X, 47.
Puisais (mademoiselle), IX, 89.
Punto, IX, 173.
Puzenat (M.), IX, 154.

Q

Quaisin, X, 208.
Quatuor italien (le), IX. 285.
Quételard (M.), X, 240.
Queulain (M.), IX, 148.
Quinault, IX, 200, 271. — X, 7, 116.
Quintiliani, X, 34.

R

Rabaud (M.), IX, 152. — X, 169.
Raff, X, 228.
Raisin (mademoiselle), X, 105.
Rameau, IX, 176.
Raoult (M.), IX, 96. — X, 279.
Raoul-Rochette, X, 68.
Raphaël (madame), X, 239.
Rappinière (M. de la), IX, 134.
Raynaud (le père Jésuite). IX, 244.
Razumowski, IX, 173
Reber (M. Henri), IX, 89. — X, 92, 181
Regaudiat (mesdemoiselles), IX, 151.
Regnard, X, 209.
Regnault-Warin, X, 106.
Reichenberg (M.), IX, 183.
Reinach (le baron de), X, 141.
Remusat (de), X, 61.
Renaud (M), X, 132.
Renay (Charles), X, 7.
Ressiger, X, 167.
Reszké (mademoiselle de), IX, 47, 143 144, 191, 239, 286.
Rey (M.), IX, 144. — X, 61.
Reyer (M. Em.), X, 47, 278.
Ricci (M. F.), IX, 285.
Ricci (les frères), IX, 215.
Richard-Martelly (H.-A.), X, 246.
Richelieu, IX, 200. — X, 6.
Richter (Hans). IX, 94.
Riccoboni, X, 115.
Ricordi, IX, 258.
Ries, IX, 41.
Rillé (M. Laurent de), IX, 185.
Ritter (M.-T.), X, 231.
Rivière (mademoiselle), X, 69.
Robécourt (M. de), X, 19,
Robert (M. Henri), X, 95.
Roberti (Giulio), IX, 230.
Robinet, IX. 200.
Robineau (M.), X, 276,
Roche sur Yon (le prince de la), IX. 270.
Rochois (Marie le), IX, 270. — X, 104.
Rochon de Chabannes, X, 209.
Roger (M.), IX, 147. — X, 94.
Roger de Beauvoir (MM.), X, 240.
Rokilanski (M.), IX, 92.
Roland (mademoiselle), IX, 270.
Romagnesi, IX, 175.
Romberg, IX, 77.
Roqueplan (Nestor), IX, 79.
Roques (M.), IX, 89.
Rosenhaim, X, 224.
Rosini (Girolamo), IX, 243.
Rossi (M.), IX, 133. — X, 94, 187.
Rossi (Lauro), IX, 253.
Rossini, IX, 6, 73, 99 à 106, 163 à 170, 210, 216, 225.
Rousseau (Jean), IX, 19.
Rousseau (J.-J.), IX, 22.
Rounat (M de la), IX, 287.
Roy, X, 7.
Rubè (M.), X, 143.
Rubinstein, X, 179, 224.
Rubini, IX, 217.
Rue (le Père la), X, 105.
Ruelle (M.), IX, 144.
Ruggieri (Côme). IX, 131.

S

Sacchini, IX, 173.
Saint-Amand, X, 69.
Saint-Aubin (les trois), X, 102.

Sainte-Foy (M.), X, 47.
Saint-Georges (M. de), IX, 95. — X, 133.
Saint-Saëns (M.), X, 129, 141, 180, 230. 278.
Salieri, IX, 108, 173. — X, 70.
Sallé (mademoiselle), X, 109.
Sallentin, X, 21.
Salomé (M. Th.), IX, 282.
Salomon (M.), IX, 92, 191, 286.
Salvator Rosa, IX, 248.
Salvayre (M.), X, 278.
Sanctos (Jean de), IX, 242.
Sanglès (mademoiselle), IX, 96.
Sapin (M.), IX, 286.
Sarasate (M.), X, 45, 180, 229.
Sardou (M.), IX, 42, 48, 191. — X, 279.
Sass (madame Marie), IX, 191.
Satler-Grün (mademoiselle), IX, 183.
Saunderson (mistress), IX, 268.
Sauné (mademoiselle), IX, 150.
Sausay (M.), X, 221.
Sauvage (M. Thomas), IX, 282.
Sauval, X, 196.
Sauveur (Joseph), IX, 64.
Sauvigny, X, 169.
Savard (M. Augustin), IX, 190.
Savart, IX, 58.
Savornin (le sieur de), IX, 130.
Sax (M.), X, 86, 140, 191.
Say (M. Léon), X 237.
Sbolci, IX, 229.
Scaria (M.), X, 141.
Scarron, IX, 134
Schmidt (M. C. F.), X, 156.
Schmidt (mademoiselle), IX, 153.
Schneider (mademoiselle), IX, 192. — X, 239.
Schira (M.), IX, 259.
Schikaneder, IX, 111.
Schiller, IX, 169, 211.
Schilling (G.), IX, 23.
Schlezinger, IX, 217.
Schlosser (M), IX, 183.
Schneitzhoffer, IX, 177.
Schœn (M.), X, 190.
Scholl, IX, 172, 173.
Schubert (M.), IX, 243. — X, 96, 167.
Schubert (le Père), IX, 174.
Schultze, IX, 29.
Schumann, IX, 46.
Schuster (M. Michel), X, 169.
Schunda (M.), X, 158,
Scio, X, 203, 206.
Scio (Madame), X, 203.
Scio-Messie (mademoiselle), X, 38.
Scribe, X, 7.
Scudo (P), IX, 164.
Sedaine, X, 99, 169.
Ségur, X, 243.
Senecterre (mademoiselle de), IX, 244.
Senesino, IX, 246.
Serpette (M.), IX, 144, 189, 287, — X, 279.
Servais, IX, 77.
Servandoni (Jean-Nicolas), X, 112.
Sewrin, X, 208.
Seyfried (le chevalier de), IX, 110.
Shakespeare, IX, 267.
Sibire (l'abbé), IX, 19.
Sicard (l'abbé), IX, 31.
Silbermann (Gottfried), IX, 172.
Silvestre (MM. Pierre et Hippolyte, X, 162.
Silvestre neveu (M.), X, 161,
Simon (Max), IX, 191.
Sismondi, X, 34.
Socrate, IX, 242.
Solié, X, 41, 59.
Sommerard (M. du), X, 164.
Sontag (Henriette), IX, 217.
Soto (M.), IX, 285.
Sparapani (M.), X, 91.
Spontini (Luigi-Gaspare-Pacifico), IX, 214. — X, 31 à 43, 59 à 70.
Spontini-Erard (madame), X, 91.
Stacchini (M. Emilio), X. 91.
Stainer, X, 238.
Stadler (l'abbé), IX, 113, 173.
Stecher (M.), X, 158.
Steibetz, X, 180.
Steinbrenner, X, 86.
Stendhal, IX, 104.
Stephan (M.), IX, 239.
Stéphane (M.), X, 94, 143, 193.
Stolz (madame T.), IX, 191.
Stradivarius, IX, 176. — X, 155, 238.
Strauss (Johann.), IX, 236.
Strozzi, IX, 133.
Struck Ratestin, IX. 77.
Stuck (Jean), IX, 22.
Suard, X, 70.
Sureau (M. Victor), IX, 142,
Sussmayer, IX, 57, 109.
Swieten (le baron Van), IX, 56, 171.
Szavardy (madame), X, 224.

T

Taeufer, IX, 113.
Tallemant des Réaux, IX, 244, 266.
Taravant (mademoiselle), IX, 152.
Tardieu de Tarascon (le P.). IX, 70.
Target, X, 169.
Tarulli, X, 63.
Tasca de Capellio (M.), X, 91.
Tassilly (mademoiselle), IX, 191.
Tassoni (madame), IX, 189.
Taylor (M. le baron), IX, 94.
Ten-Brink, X, 228.
Teste (M.), IX, 239.
Théo (madame), IX, 191, 240, 287.
Thévenard, X, 107.
Thibaud (M.), X, 239.
Thibaut (madame), X, 279.
Thibouville Lamy (M.), X, 162, 163.
Thomai, IX, 152.
Thomas (M. Amb.), IX, 185, 284. — X, 92, 141,
Thornbury, IX, 268.
Thys (M.), X, 95.
Tilmant (M.), X, 228.
Tirard (M.), IX, 93. — X, 276.
Tissier (M.), X, 94.
Toby (M. Henri), IX, 189,
Todini, IX, 20.
Tonnerre (mademoiselle de), IX, 270.

Torthe (M.), IX, 154.
Toudouze (madame), X, 95, 186, 239.
Tracy (de), IX, 217.
Trial (M. et madame), X, 102.
Triébert (M.), X, 95.
Tristan, IX, 135.
Tromlitz, IX, 171, 221.
Trublet (l'abbé), X, 125.
Tubalcain, X, 51.
Tulou, IX, 178, 217.
Tyrzkicwich (M. le comte Thadée), IX, 79.

U

Uchard (M. Mario), IX, 187.
Urhan, IX, 218.

V

Valdejo (M.), IX, 96, 239.
Valière, X, 38.
Van-Ghell (mademoiselle), IX, 287. — X, 183.
Vanloo (M.), IX, 48, 138.
Varni (mademoiselle), X, 233.
Vaslin, IX 77.
Vasseur (M.), IX, 288. — X. 234
Vaucorbeil (M.), IX, 45, 141, 187.
Vauthier (M.), IX, 192. — X, 279.
Vavasseur (M.), X, 95.
Vega (Lope de), X, 6.
Veluti, IX, 247.
Venon (M.), X, 181.
Verdi (M.), IX, 191, 215, 259. — X. 227.
Verger (M.), IX, 285. — X, 95.
Vergin (mademoiselle), IX. 149. — X 231. 278.
Vergnet (M.), IX, 89, 144, 187, 286. — X, 239.
Vernet (Horace), IX, 163.
Vernier (M. Valéry), IX, 48.
Véronge de la Nux (M.), IX, 40, 89.
Verrimst (M.), IX, 141.
Vestris, X. 69
Vestris (madame), X, 69.
Vianesi (M.), X, 276.
Viardot (Pauline), IX, 281. — X, 45, 90.
Vidal (M), IX, 142, 239.
Vieuxtemps (M.), X, 228.
Villaret (M), IX, 47, 89.
Villars, X, 250.
Villeroi (le duc de), IX, 269.
Villeneuve (la citoyenne), X, 206.
Villoteau, X. 51.
Viotti, IX, 24.
Vitaux (M.), IX, 95.
Vizentini (M. Albert), IX, 48, 287. — X, 237, 278.
Vizinet (mademoiselle), IX, 153.
Vogel (M.), IX. 183, 287.
Volpini (mademoiselle), IX, 285.
Vuillaume (M.), IX, 19, 26. — X. 160.

W

Wagner (M. R.), IX, 42, 46, 94, 179. — X, 224.
Wagner (madame Cosima), IX, 236.
Waldemann (madame), IX, 191.
Waldstein (le comte de), IX, 171.
Wallon M(.), IX, 93, 184. — X. 237, 275.
Weber, IX, 6, 45, 62, 248. — X, 167.
Weigl (Joseph), IX, 109.
Weill (mademoiselle Zélie), IX, 240.
Wekerlin (M. J.-B.), IX, 141, 190, 289. X, 140.
Weldon (madame Georgina), X, 92.
Wenzel Muller, IX, 112.
Widmann (madame), X, 231.
Wilder (M. Victor), X, 32.
Wilhem, IX, 186.
Willis, IX, 62.
Wilt (M.), IX, 92.
Winter, IX, 111, 112.
Wogler (l'abbé), IX, 248.
Wohanka (M.), X, 132, 141.
Wollaston, IX, 33, 60.
Wormser (M.), IX, 40, 89.
Wranitzky (les frères), IX, 113.
Wronski Hoéné, X, 223.

X

XXX, du *Journal des Débats*, IX, 5 à 17.

Z

Zach (M. Th.), X, 157.
Zamboni (Luigi), IX, 237.
Zingarelli, IX, 247, 257.
Zmeskall, IX, 171.

NOTA I. — *Pour la liste des* PENSIONNAIRES DES ASSOCIATIONS D'ARTISTES DRAMATIQUES ET MUSICIENS, voir le catalogue, T. IX, 142.

NOTA II. — *Pour le nom des* ELÈVES MUSICIENS PENSIONNAIRES DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, *cités dans l'article de* M. O. Le Trioux : LES PRIX DE ROME, voir T. IX, 198.

NOTA III. — *Pour le nom des* CRITIQUES MUSICAUX EXISTANT EN ITALIE EN 1875, voir la liste formant catalogue, T. IX, 262, 263.

Nota IV. — *Pour le nom des* Auteurs et Compositeurs dramatiques *formant la* Commission, *année* 1875, voir le catalogue, T. IX, 238.

Nota V. — *Pour le* Palmarès du Conservatoire national de Musique, *année* 1875, voir T. X, 138, 139.

Nota VI. — *Pour le* Palmarès de l'École de Musique religieuse, *année* 1875, voir T. X, 155 à 162.

Nota VII. — *Pour les noms des* Librettistes, Compositeurs et Artistes *cités par* M. A. P., *dans* : La Chronologie de l'année 1875, *pour les mois de* Juillet *à* Décembre 1875, voir T. X, 276.

Nota VIII. — *Pour le nom des* Acteurs du Théâtre-Molière a sa création, *cités par* M. A. Pougin, *dans son article intitulé* : Le théâtre de Paris pendant la Révolution, voir T. X, 204.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 6[illegible].

LA

CHRONIQUE MUSICALE

Revue bi-mensuelle

DE L'ART ANCIEN & MODERNE

Directeur : ARTHUR HEULHARD

N° 63

1er MAI 1876 — QUATRIÈME ANNÉE

TOME XI

ADOLPHE BITARD..... ... *Mollusques et Poissons musiciens.*

A. PRADINES..... *La Foire Saint-Germain.*

M. CRISTAL. — H. MARCELLO. — H. COHEN... *Revue des Concerts.*

H. MARCELLO. — R. DE SAINT-ARROMAN. *Revue des théâtres lyriques.*

O. LE TRIOUX. ..... *Varia. — Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

ILLUSTRATIONS. — *Portraits de* Mmes Maria Waldmann *et* Térésina Stolz dans *Aïda*, *eaux-fortes de* M. Masson.

PARIS

BUREAUX DE LA CHRONIQUE MUSICALE

87, RUE TAITBOUT, 87

Et chez les principaux Libraires et Editeurs de musique.

La Chronique Musicale *ayant suspendu sa publication pendant un trimestre, tous les abonnements non expirés seront prolongés d'autant.*

ABONNEMENTS

Paris. — Un an	40 f.		Départements. — Un an	45 f.
» — Six mois	22		» — Six mois	24
» — Trois mois	12		» — Trois mois	12

POUR L'ÉTRANGER

Suisse et Luxembourg, 45 fr. Belgique et Italie, 47 fr.; Angleterre, Allemagne, Espagne et Pays-Bas, 50 fr.; Autriche Danemark et Portugal, 52 fr.; Colonies françaises, 55 fr.; Russie, et les Colonies anglaises, 58 fr.

On s'abonne à Paris les 1er janvier, 1er avril, 1er juillet et 1er octobre.

Chaque abonnement de trois mois correspond à un volume, avec frontispice et table.

Tout abonnement souscrit dans l'intervalle des dates trimestrielles sus-indiquées, comporte l'envoi *franco* des numéros antérieurs à la demande.

BUREAUX : A PARIS, 87, RUE TAITBOUT

N. B. — L'Administration ne reçoit pas les lettres non affranchies et ne répond pas des manuscrits non insérés.

EN VENTE :

LES TOMES I A X

Dix magnifiques volumes de plus de trois cents pages

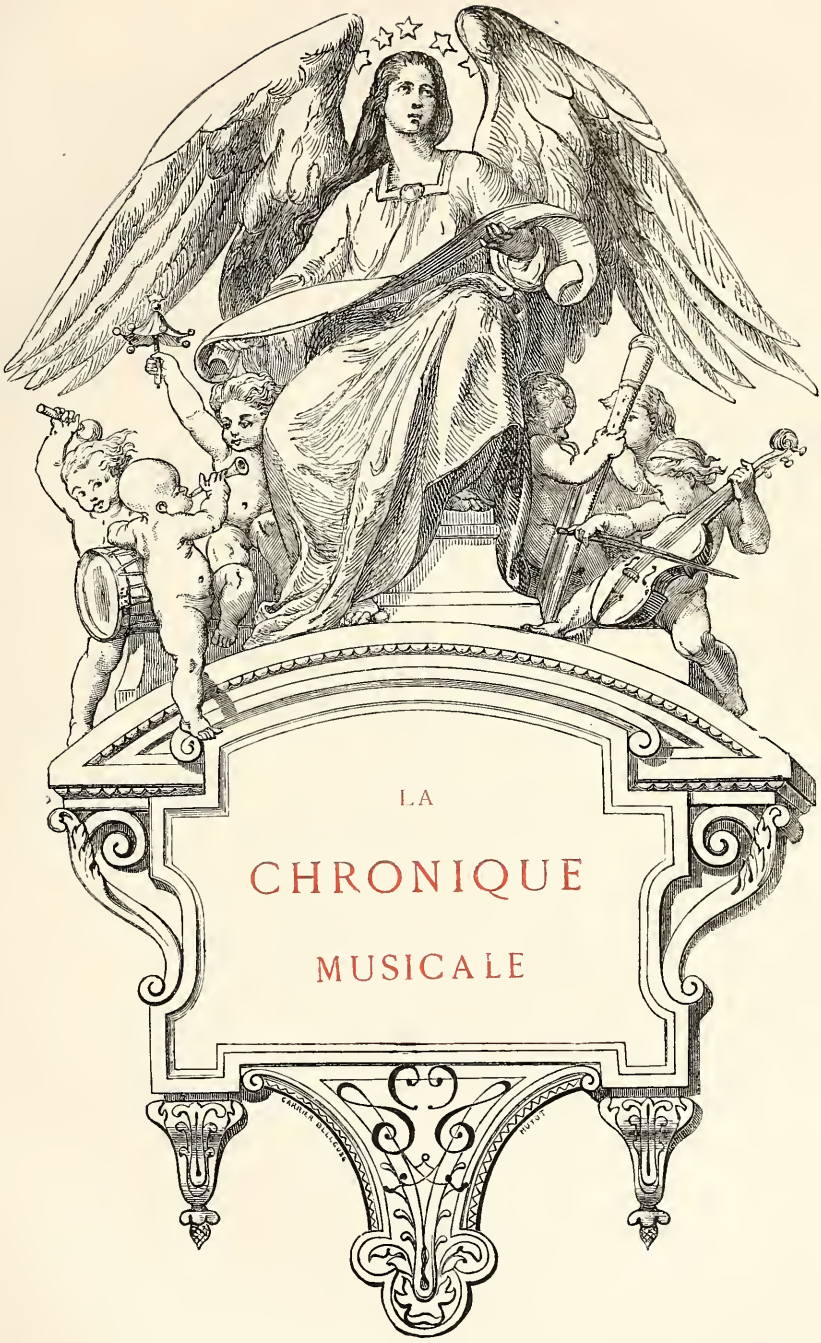
avec

Musique, Illustrations et Autographes

Prix : 12 francs chacun.

PRINCIPAUX COLLABORATEURS

Raoul de Saint-Arroman, Xavier Aubryet, Théodore de Banville, Daniel Bernard, Gustave Bertrand, S. Blondel, Philippe Burty, Jules Claretie, Maurice Cristal, Champfleury Guy de Charnacé, Henry Cohen, Ernest David, Charles Deulin, A. Elwart, J. de Filippi, A. Guichon, Ludovic Halévy, Hippolyte Hostein, Charles Joliet, Adolphe Jullien, P. Lacome, Louis Lacombe, Th. de Lajarte, Albert de Lasalle, H. Lavoix fils, Dr Mandl, Marcello, Henry Monnier, Charles Monselet, Mathieu de Monter, Edmond Neukomm, Jules Noriac, Charles Nuitter, Arthur Pougin, Louis Roger, Charles de la Rounat, Sylvain Saint-Etienne, Paul de Saint-Victor, André Simiot, Ch. Soullier, de Thémines-Lauzières, Ernest Thoinan, le chevalier Van Elewyck. de Louvain, F. de Villars, Albert Vizentini, Camille de Vos, J.-B. Wekerlin.


LA
CHRONIQUE
MUSICALE

LA

CHRONIQUE MUSICALE

Revue bi-mensuelle

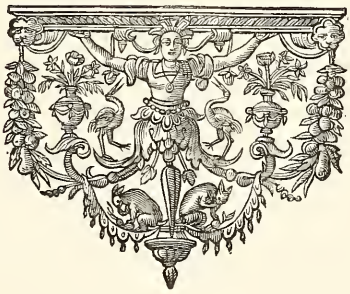
DE L'ART ANCIEN & MODERNE

Directeur : ARTHUR HEULHARD

QUATRIÈME ANNÉE

TOME XI

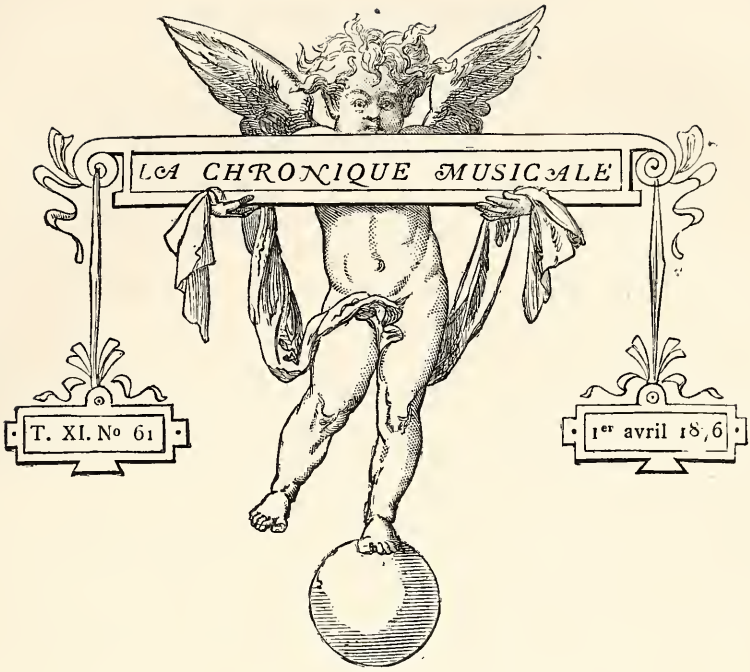
JANVIER — FÉVRIER — MARS
AVRIL — MAI — JUIN



PARIS
ADMINISTRATION ET REDACTION

87, RUE TAITBOUT, 87

1876



UNE DYNASTIE CHORÉGRAPHIQUE

LES SAULNIER

I

Le corps de ballet de l'Opéra compta, à la fin du siècle dernier, deux danseuses du nom de Saulnier, mais ces deux sœurs, dont l'une était sensiblement plus âgée que l'autre et avait beaucoup moins de talent, ne dansèrent jamais ensemble : l'une était déjà retirée du théâtre lorsque l'autre fut en âge d'y débuter. Mademoiselle Saulnier aînée était entrée comme surnuméraire, dans le courant de 1775, et était devenue figurante l'année suivante, aux modiques appointements de 500 livres, qui s'élevèrent par la suite à 800. Vers 1780 elle est portée sur les états sous le nom

de Saulnier l'aînée, sans doute pour la distinguer de sa toute jeune sœur qui devait entrer à cette époque dans les classes de danse ou, comme on disait alors, au *magasin*. Deux ou trois ans après, la première des Saulnier abandonnait la carrière chorégraphique pour se consacrer exclusivement à la galanterie. Elle n'avait jamais pu jouer que les utilités au théâtre ; elle continua de les jouer dans la vie privée, auprès de sa sœur cadette, avec qui elle demeurait rue de la Lune, et qui était une des élèves favorites de Maximilien Gardel.

Mademoiselle Victoire Saulnier n'avait pas encore quinze ans, lorsqu'elle fut jugée digne d'un début officiel, et le jeudi 11 mars 1784, elle dansa pour la première fois dans le ballet du second acte de *la Caravane du Caire :* sa jeunesse, sa grâce et sa légèreté lui valurent un beau succès et un succès de bon aloi.

Dès le lendemain, le rédacteur du *Journal de Paris* dit qu'il y a bien longtemps qu'un sujet ne s'est présenté avec des avantages aussi réels et aussi brillants; puis, après l'avoir revue une seconde fois, il ajoute : « Une figure intéressante, jointe à une taille noble et majestueuse, la rend propre au genre grave qu'elle paraît avoir adopté. On a remarqué de la souplesse dans ses mouvements, de la grâce dans ses attitudes, et en général un air imposant : toutes ces qualités la font regarder comme un sujet de la plus belle espérance. » *Le Mercure* décerne à la débutante des éloges encore plus chaleureux sur sa personne comme sur son talent, et termine en faisant vibrer la corde patriotique : « Nous ne doutons pas qu'elle ne cultive, par le travail, des dispositions si heureuses, et que les leçons de M. Gardel l'aîné, à qui nous devons les progrès qu'elle a déjà faits, ne la mettent bientôt en état de nous consoler de la perte que nous regrettons encore, dans un genre de danse si difficile (le genre noble), si intéressant et d'autant plus précieux, que c'est un genre national, et dans lequel les danseurs de notre école n'ont point eu encore de rivaux. »

A la suite de ce brillant début, mademoiselle Saulnier fut classée d'emblée parmi les premiers sujets, à côté de mademoiselle Guimard, première danseuse de demi-caractère. Outre son talent, les circonstances l'avaient singulièrement servie. Elle avait eu le rare bonheur de venir à un moment où l'administration de l'Opéra était fort embarrassée de pourvoir à deux places de premier sujet dans le genre sérieux et le genre comique, car la première était déjà sans titulaire et l'autre allait vaquer par la retraite de mademoiselle Peslin. En effet, certain *Etat de tous les sujets du chant et des chœurs de l'Académie royale de musique, avec un précis sur leurs talents et leurs services*, état dressé peu

avant Pâques 1784 et écrit presque en entier de la main de La Ferté, porte la note suivante pour mademoiselle Peslin, première danseuse comique : « Elle est hors de combat, ce n'est que par complaisance pour mesdemoiselles Saint-Huberti et Guimard qu'on l'a conservée depuis deux ans, mais elle est prévenue qu'elle doit se retirer à Pasques prochain (1). »

Nous lisons dans la même pièce les deux notes qui suivent :

« *Mademoiselle Dupré, danseuse de demi-caractère.* L'on a fait venir cette danseuse de Naples, où elle occupoit la première place; elle a beaucoup réussi à l'Opéra, mais sa taille n'est pas très avantageuse pour la première place du genre sérieux où elle prétend; ..... on décidera à Pasques de son sort, mais il seroit à désirer que l'on ne disposât pas encore de la première place et que l'on attendît à l'année suivante, pour voir s'il ne présenteroit pas quelques sujets qui auroient plus de dispositions pour remplir cette place. »

« *Mademoiselle Gervais, danseuse comique.* La place de mademoiselle Peslin lui est assurée pour Pasques, et c'est justice; cette danseuse est remplie de zèle, elle est infatigable, ne se refuse à rien et danse, au besoin, tout ce que l'on veut, et même plusieurs actes dans un opéra. »

Il fut fait selon l'avis du surintendant des menus. A Pâques 1784, mademoiselle Gervais, ayant épousé un second violon de l'orchestre, Pérignon remplaça sous ce nouveau nom mademoiselle Peslin comme premier sujet comique; et moins d'un an après mademoiselle Saulnier, coupant l'herbe sous le pied à mademoiselle Dupré, était nommée première danseuse dans le genre sérieux : le grand trio chorégraphique se trouvait ainsi complet avec mademoiselle Guimard.

Mademoiselle Saulnier sut bientôt, paraît-il, conquérir les bonnes grâces du ministre, le baron de Breteuil, dont la protection ne pouvait

(1) *Archives nationales.* Ancien régime. Or. 630. — Voici, concernant mademoiselle Peslin, deux anecdotes extraites du *Gazetier cuirassé :* « Mademoiselle Allard ayant eu de grosses paroles avec mademoiselle Pélin, sa rivale pour la danse, a imaginé dans un ballet boufon de lui détacher quelques coups de pied assez adroitement pour ne pas être vue par le public; Pélin n'ayant pas eu l'adresse de les lui rendre, a riposté d'une croquignole à poing fermé, qui a indigné tous les spectateurs : Trial, le Breton (Berton) et Joliveau, qui sont juges nés de l'Opéra, ont condamné les deux amazones à faire le service de tout le tribunal, l'une pendant six mois, l'autre pendant un an. » — « Le prince de Cont... ayant vu que l'Opéra le trompait et que ses pensionnaires lui étaient toutes infidelles, en a fait rayer douze de l'état de sa dépense : au moyen de cet arrangement, le sieur Guérin, chargé de son casuel, pourvoira extraordinairement aux besoins de ce prince, qui s'est restreint à mademoiselle Pélin et à deux figurantes. » Et l'écrivain ajoute en note : « Le prince a eu effectivement la magnificence d'avoir douze pensionnaires à l'Opéra, ce qui l'avait décidé à renoncer à sa musique et à ses grands soupers pour soutenir cette dépense, dont il s'est enfin soulagé comme de tout le reste. »

lui être inutile, bien qu'elle fût déjà parvenue au premier rang. Cependant un conflit s'étant élevé entre elle et mademoiselle Dorlé, ce ministre fut assez équitable pour maintenir la stricte application des réglements de l'Opéra contre la danseuse qu'il avait distinguée. Mademoiselle Dorlé, qui n'était que premier remplacement, s'étant trouvée indisposée, avait été remplacée par mademoiselle Saulnier dans *Iphigénie*, et celle-ci se fondait sur ce remplacement pour conserver désormais ce pas et refusait de le rendre à sa camarade qui se retrouvait en état de danser. La Ferté, fort embarrassé de résoudre ce différent, le soumet au ministre qui se prononce en faveur de mademoiselle Dorlé, dans sa lettre du 26 février 1785. « Vous voudrez donc bien dire à la demoiselle Saulnier que mon intention est qu'elle renonce à la prétention de danser lundi prochain le pas de la première danseuse dans l'opéra d'*Iphigénie* et qu'elle le laisse danser à la demoiselle Dorlé, dont la réclamation est fondée. »

A quelque temps de là, mademoiselle Dorlé souleva à son tour de jalouses prétentions contre sa camarade, et adressa un mémoire au ministre pour être promue au rang de premier sujet dans le genre sérieux, à l'égal de mademoiselle Saulnier. Le Comité, réuni en assemblée ordinaire, le 11 juillet 1785, fit observer à ce sujet au ministre que « les premières places de la danse étant fixées au nombre de trois, sçavoir : la première pour le genre sérieux, la deuxième pour le demi-caractère, et la troisième pour le comique, il ne pouvait s'écarter du réglement, ni admettre la demande de mademoiselle Dorlé, attendu que mademoiselle Saulnier occupait la place de première danseuse dans le genre sérieux. » Fort de cet avis donné par le Comité en parfaite connaissance de cause, le ministre fit signifier à mademoiselle Dorlé, dans une note assez sèche, « qu'elle eut à reprendre son service en qualité de remplacement de première danseuse pour le genre sérieux, qu'elle avait mal à propos interrompu depuis plusieurs mois et notamment depuis l'ouverture du théâtre. » Il ordonnait, en cas de refus, de la rayer de l'état des appointements de l'Opéra et aussi de celui des ballets du roi (1). La danseuse fit d'abord un coup de tête et décida de quitter l'Opéra ; elle donna même sa démission pour prévenir le renvoi dont on la menaçait ; mais elle s'avisa tout aussitôt qu'elle avait trop demandé en voulant partager le premier rang avec une camarade honorée des faveurs du ministre, elle fit humblement amende honorable et conserva, par grâce, sa place de premier remplacement (2).

(1-2) *Archives nationales*. Ancien régime. Or. 632. Rapports des 11 juillet et 2 septembre 1785. — Ces froissements d'amour-propre et ces disputes de priorité

Francœur relate dans son journal différents traits qui, pour se rapporter à une époque postérieure de la carrière de mademoiselle Saulnier, ne sont pas moins curieux à noter. « 26 mai 1788. Mademoiselle Saulnier, danseuse; M. Prieur retiendra ses appointements, à compter du 1er mai, pour cause de grossesse. » Puis en addition : « Mais il en fut ordonné autrement et il ne lui fut rien retenu. » A rapprocher de ce paragraphe celui-ci, postérieur d'un an, qui explique au moins la rectification et cette atteinte portée au réglement. « 18 mars 1789. — Ce jour M. Dauvergne fit part à l'assemblée d'une lettre qu'il avait reçue de monseigneur le duc d'Orléans, en date du 15, par laquelle il demande une prolongation d'un mois de plus sur le congé accordé, au comité du 23 février, à mademoiselle Saulnier pour son voyage de Londres. M. Dauvergne n'a pu se refuser à cette demande. » — La jolie protégée de Son Altesse pouvait prendre autant de congés et faire autant d'enfants qu'elle voulait, sans encourir ces retenues de traitements qu'on infligeait vers le même temps à ses camarades, mesdemoiselles Zacharie, Du Closet et Langlois, pour *indisposition finale de neuf mois*, comme dit si agréablement Francœur (1).

Despréaux, juge compétent en la matière et qui devait doublement connaître les annales chorégraphiques de l'Opéra, puisqu'il y avait dansé lui-même et qu'il avait épousé la Guimard, apprécie ainsi le talent de la célèbre ballerine dans son poëme sur *l'Art de danser*.

renaissaient presque à chaque jour parmi les artistes chantants et dansants de l'Opéra. Le rapport du comité du 23 septembre de la même année signale encore un conflit du même genre. « Le comité a l'honneur de représenter au ministre que la dame Pérignon, avant sa grossesse, dansait en pas seul l'air cosaque d'*Iphigénie en Aulide*, qui fut réglé en pas de deux pour la demoiselle Langlois et le sieur Vestris, lorsque la dame Pérignon se trouva hors d'état de danser et absente du théâtre pendant près de huit mois, qu'il ne lui a été fait aucune retenue d'appointemens. La dame Pérignon a, depuis sa rentrée au théâtre, demandé à reprendre son pas; il lui a été observé qu'il serait malhonnête de proposer au sieur Vestris et à la demoiselle Langlois de ne plus danser leur pas de deux. A la dernière représentation d'*Iphigénie*, la demoiselle Langlois étant, pour cause de maladie, hors d'état de danser, on fit avertir madame Pérignon de reprendre son pas, elle refusa de le danser, quoi qu'elle n'eut d'autre raison que sa mauvaise volonté. Cette conduite répréhensible paraît au comité être dans le cas de l'amende prescrite par le réglement du Roy : le ministre est supplié de se prononcer. » Le ministre se prononça, et écrivit en marge : *Approuve l'amende*, sans remarquer que cette décision était absolument contraire à celle prise dans la contestation absolument identique de mesdemoiselles Saulnier et Dorlé.

(1) *Journal manuscrit de Francœur*, conservé aux archives de l'Opéra. On y trouve aussi mention de séances du comité (23 février et 2 mars 1789), dans lesquelles congé avec suppression d'appointements, du 1er mars au 15 may, est accordé à mademoiselle Saulnier et à M. Nivelon, pour aller danser à Londres.

Et vous que la nature a faits pour le comique,
Ne vous montrez jamais dans le genre héroïque,
A la belle Saulnier, à la svelte Miller
Laissez ces pas savans que commande un grand air.

La danse de Despréaux devait valoir mieux que ses vers, mais il prend au moins soin de justifier son appréciation par la note suivante : « Mademoiselle Saulnier débuta à l'Opéra en 1785. Elle joignait à une superbe figure, une taille majestueuse. Ce fut elle qui joua la première le rôle de Calypso dans le charmant ballet de *Télémaque*, et celui de Vénus dans *Psyché* et dans *Pâris :* elle ne laissait rien à désirer. Mademoiselle Saulnier se retira du théâtre en 1794 (1). »

Ce furent là trois des plus grands succès de mademoiselle Saulnier. Le premier de ces ballets, *Télémaque dans l'île de Calypso*, de Pierre Gardel et Miller, fut joué le 23 février 1790. Calypso se changea en Psyché pour danser, le 14 décembre de la même année, *la Psyché* des mêmes auteurs, à laquelle on avait ajouté la célèbre ouverture de *Démophon,* de Vogel, et qui obtint une vogue assez grande pour être donnée plus de neuf cents fois sans lasser le public. Le 5 mars 1793, enfin, l'Opéra faisait trêve à ses opéras apologétiques sur la Révolution et la Liberté pour jouer un grand ballet nouveau de Pierre Gardel et Méhul, *le Jugement de Pâris*, qui fut la dernière victoire remportée par Victoire Saulnier. Elle représentait Pallas à côté de mesdemoiselles Aubry et Clotilde, Junon et Vénus, de mesdemoiselles Chevigny (Œnone), Delisle, un Amour aussi malin que gracieux, de mesdemoiselles Coulon, Duchemin, Colomb, Saint-Romain, Aimée, etc. Quant au berger Pâris, c'était le grand, l'unique, l'incomparable Auguste Vestris.

Si applaudie que fût tour à tour Calypso, Psyché ou Pallas, ces éclatants triomphes ne devaient pas effacer, pour mademoiselle Saulnier, le souvenir de son premier succès, alors qu'un délicieux pas de quatre, dansé par elle avec Vestris, Gardel et mademoiselle Langlois, faisait la fortune de ce misérable opéra-bouffe, *Panurge dans l'île des Lanternes*, dû à la collaboration du comte de Provence et de Morel de Chedeville : la musique de Grétry n'y ajoutait pas grand charme. Il y avait déjà longtemps de cela, car cet opéra datait de janvier 1785 et suivit de près le périlleux voyage effectué par les aéronautes Blanchard et Jefferies au-

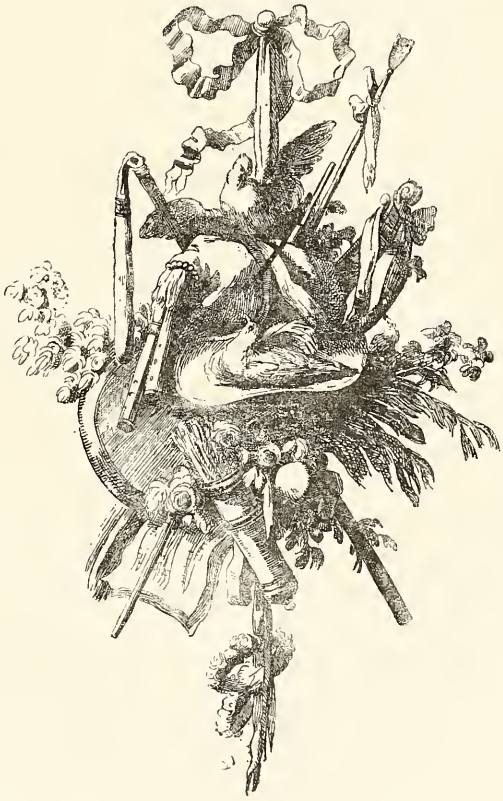
(1) Dauvergne juge la danseuse avec un mauvais vouloir évident quand il dit simplement, dans son rapport secret à M. de Villedeuil, que nous avons mis au jour : « *Mademoiselle Saulnier*. Belle femme, mais médiocre danseuse, pour ne rien dire de plus. » Voir notre brochure : *L'Opéra en 1788*, documents inédits extraits des archives de l'Etat (in-8°, chez Baur).

dessus du Pas-de-Calais. D'où le quatrain suivant, entre autres mille épigrammes, caricatures et chansons qui plurent sur Morel et son *Panurge*.

Voyez à quoi tient le succès !
Un rien peut élever comme un rien peut abattre,
Blanchard était perdu sans le Pas de Calais,
Et Morel sans le pas de quatre.

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)



LA FOIRE SAINT-GERMAIN [1]

François Ier courut plusieurs fois le guilledou à la Foire. Henri II et Catherine de Médicis y venaient souvent. De même Marguerite de Valois, leur tante; Marie Stuart, reine et dauphine, y fit tinter son rire gracieux. Le morose Charles IX se surprit plus d'une fois le sourire sur les lèvres en traversant le préau pour aller visiter les loges. Son successeur, Henri III, fut un des familiers de la Foire. Bien des fois, sur les quatre heures, on vit un batelet se détacher du quai du Louvre, traverser la Seine et venir amarrer, ayant cinq ou six personnes à son bord, au Petit-Pré-aux-Clercs. C'était le dernier Valois et ses mignons qui allaient à la Foire. Par malheur, la nullité et les débauches de Henri III l'avaient fait plus mépriser que haïr des Parisiens, pourquoi un jour mal lui prit de sa promenade à cette Foire qu'on appelait déjà en langage imagé « le grenier à sel ».

C'était le 4 février 1579. Henri III et ses mignons traversaient le préau, lorsqu'une foule de gamins se mit à les gouailler en criant à tout rompre :

— A la fraise on reconnaît le veau ! à la fraise on reconnaît le veau !

On se figure la figure du roi. Sa Majesté exigea qu'on châtiât les coupables, ce que promirent de faire les religieux, hauts-justiciers de la Foire ; mais ils s'en gardèrent bien, et pour cause : à deux pas des fossés

(1) Voir le numéro du 1er décembre 1875.

de leur abbaye, là où s'ouvrit plus tard la rue Guisarde, un superbe hôtel s'était élevé, et dans cet hôtel habitait la duchesse de Montpensier, la sœur du duc de Guise, la même qui, dit-on, mit un peu plus tard le poignard dans les mains du moine Jacques Clément pour assassiner à Saint-Cloud le même Henri III.

Or, pour venger le roi, c'est là, dans cet hôtel, qu'il aurait fallu aller prendre la véritable coupable. On pense que les bons moines n'étaient pas disposés à risquer leur seigneurie à ce jeu-là. Les Guises n'étaient-ils pas autrement puissants que Henri III en ce temps-là?

De l'humeur dont était Henri IV, on pense bien que la Foire devait l'attirer. Et de fait, en 1597, le Vert-Galant vint s'y promener avec la belle Gabrielle d'Estrées. Ils avaient avec eux leur fils *César Monsieur*, depuis duc de Vendôme, alors âgé de quatre ans. Le roi marchanda une bague de 800 écus pour en faire présent à sa maîtresse ; mais, la trouvant trop chère, il n'en voulut point. Il acheta seulement pour le jeune prince, qui, soit dit en passant, faillit devenir Dauphin, un dragon en argent sur lequel étaient gravés les douze signes du zodiaque.

Nous avons vu qu'en 1607 Henri IV avait fait prolonger la Foire. Veut-on savoir pourquoi ? Les chroniqueurs vont nous l'apprendre : — pour avoir « le loisir de s'y promener plus longtemps ». On raconte même que la prolongation lui coûta très cher, car, enragé joueur, il joua et perdit tout le temps. Le dernier jour, entre autres, il se fit râfler 700 écus par M. de Villars, pourquoi il n'acheta qu'un « chapelet de 300 écus » encore à une maîtresse, la comtesse de Moret, qu'il promenait ce jour-là.

Louis XIII, l'ennuyé, s'arrêtait toujours à la Foire lorsqu'il allait voir son favori, le maréchal d'Ancre, rue de Tournon où il demeurait. Soit dit en passant, son hôtel est devenu la caserne de gardes municipaux qu'on voit encore aujourd'hui.

Bref, plus ou moins, tous les rois et toutes les reines de France, depuis Charles VIII et Anne de Bretagne jusqu'à Louis XVI et Marie-Antoinette inclusivement, se faisaient fête de fréquenter la Foire Saint-Germain.

Des anecdotes des grandes dames et des grands seigneurs, nous n'en citerons aucune parce qu'elles sont trop nombreuses. Contentons-nous de dire que ces hauts personnages ou leurs suites furent parfois les trouble-fêtes de la Foire. « Le duc de Guise et Vitri, dit l'Etoile, y coururent les rues avec dix mille insolences. » En 1597, le duc de Nemours et le comte d'Auvergne, racontent d'autres mémoires, « s'amusèrent à cette Foire en y commettant une foule d'indécences. Un

avocat y perdit son chapeau et fut bien battu par les gens du comte d'Auvergne. » Enfin, en 1605, les laquais, les pages, les soldats aux Gardes et les écoliers se battirent à cette Foire à plusieurs reprises. Un laquais coupa les deux oreilles à un écolier et les lui mit ensuite dans la poche; les écoliers mutinés s'attroupèrent, poursuivirent tous les laquais qu'ils rencontrèrent, en tuèrent et en blessèrent plusieurs. Les soldats aux Gardes étaient du parti des écoliers; un de ces militaires ayant reçu, en sortant de la Foire, plusieurs coups de bâton de la main des laquais, se défendit avec tant de vigueur qu'il en tua deux et jeta leurs cadavres dans les fossés de l'abbaye.

Autre dispute en 1729, mais celle-ci moins sérieuse. Elle eut lieu entre les pages du roi et les pages des princes dans la salle de l'Opéra-Comique. On jouait le *Corsaire de Salé*. Après quelques torgnoles données, reçues et rendues, le holà venait d'être mis parmi les petits tapageurs, lorsqu'un cri d'effroi retentit parmi les spectateurs. Qu'était-ce? C'était un petit page de dix ans qui, à la dernière période du combat, venait d'être culbuté de sa loge et dégringolait sur les banquettes. On croyait qu'il s'était tout au moins rompu quelque membre, quand on le vit se relever prestement une perruque à la main et la présenter gracieusement à un bon bourgeois à la mine refrognée, au chef entièrement dénudé, lequel lui dit pour tout remerciement :

— Eh! morbleu! mon petit bonhomme, prenez donc garde à ce que vous faites quand vous tombez.

Lors le page de lui répondre espièglement :

— Je vous demande pardon, monsieur, je ne l'ai pas fait exprès.

Pour prévenir les rixes sanglantes, on édicta plusieurs règlements de police très sévères, notamment celui de 1635, qui faisait défense, *sous peine de la hart*, à tous pages, laquais et hommes des champs de porter épée ou bâton. De même à propos des jeux. Ils avaient pris de telles proportions, qu'en 1608, le mercredi 30 janvier, quelques jours avant l'ouverture de la Foire, le procureur général du roi fit afficher un arrêté pour défendre « à nouveau les jeux de hasard, à peine de 100 sols parisis d'amende pour chaque contrevenant, de la prison et d'une punition corporelle. » Cet arrêté rappelait que les jeux de dés, cartes, quilles et autres « jeux de brelan » avaient été plusieurs fois défendus, mais en vain, puisque « les officiers des religieux de Saint-Germain-des-Prés les permettaient », et que même ils en avaient laissé s'introduire un autre tout nouveau « que l'on appelle le *Tourniquet*, où se débauchent plusieurs jeunes gens et compagnons de métiers ».

Cet arrêté produisit exactement l'effet des précédents. Il en fut de même de ceux qui suivirent jusqu'en l'an 1674, où la juridiction temporelle fut enlevée aux seigneurs et propriétaires de la Foire, c'est-à-dire les religieux et l'abbé de Saint-Germain-des-Prés.

Hâtons-nous de constater cependant qu'après la police ne prêta guère mieux la main à l'exécution de ses arrêtés. Et la cause en est que si la tolérance presque absolue des moines avait pour mobile le gain qu'elle leur rapportait, celle de la police reposait sur des raisons encore plus sérieuses et maintes fois avouées : la tranquillité de Paris et la paix dans l'État. Le peuple chante, donc il paiera, disait Mazarin. Après lui les gouvernants dirent : le peuple s'amuse, donc il supportera tout sans songer à se plaindre et moins encore à se révolter! Tranchons le mot : la Foire Saint-Germain fut pendant longtemps un moyen de gouvernement.

VI

Tant que l'abbé de Saint-Germain-des-Prés resta régulier, lui et ses religieux furent conjointement seigneurs et propriétaires de la Foire; à frais communs ils l'avaient fait construire, à frais communs ils l'entretenaient « de grosses et menues réparations ». Cela changea vers le commencement du dix-septième siècle.

En exécution d'un concordat, les biens de l'abbaye furent alors partagés entre les religieux et l'abbé. La Foire échut à ce dernier, et son aspect ne tarda pas à changer par la vente ou la transformation des terrains contigus. Ajoutons qu'à la même époque, le quartier de Saint-Germain-des-Prés, que nous avons vu si solitaire, s'était considérablement peuplé; que les chemins étaient devenus des rues; qu'on en avait racé d'autres sur lesquels on bâtissait; que de tous côtés s'élevaient de somptueux hôtels, de superbes maisons; que Marie de Médicis s'apprêtait à jeter les fondations du palais du Luxembourg; que le prince de Condé faisait disparaître le Clos Bruneau et le remplaçait par une admirable résidence; enfin, qu'une ville entière était sortie de terre comme par enchantement. Encore quelques années, et l'on abattra portes et enceinte, on comblera les fossés, et le quartier de Saint-Germain-des-Prés éclipsera le vieux Paris. Déjà à la fin du règne d'Henri IV, il était grand comme quatre des anciens quartiers; à la fin du règne de son

successeur, en 1642, les plus grandes familles de France l'habiteront, et il deviendra le caravansérail de tous les étrangers de distinction qui viendront s'instruire ou se divertir à Paris.

C'est pour cela qu'un étranger écrira, en 1723 : « Le quartier Saint-Germain est sans contredit le plus beau et le plus grand à cause de son étendue, du nombre de ses belles maisons, de la quantité de peuple qui s'y trouve; ce qui fait qu'on peut le comparer à quelques grandes villes qui font du bruit en Europe, selon même le sentiment des étrangers à qui la demeure en paraît si agréable qu'ils l'ont préféré à toutes les autres villes. Ce n'est pas sans raison, puisque toutes les commodités y abondent et que l'air y est très pur, les maisons étant séparées par plusieurs jardins. On y trouve six académies ou manéges. Il n'est peut-être aucune ville au monde qui en compte autant. La plupart sont remplies de tout ce qu'il y a d'illustre jeunesse en France et en Allemagne. Là s'apprennent toutes les choses qui rendent un gentilhomme accompli et capable d'acquérir de la réputation dans le monde. Dans ce quartier, on a quelquefois compté dans un hiver douze princes étrangers, trois cents comtes ou barons, et un bien plus grand nombre de simples gentilshommes. Tous viennent y apprendre la langue et faire des exercices qu'on ne leur enseigne pas chez eux..... Les six académies portent les noms des principaux écuyers qui s'y montrent : Coulon, proche de Saint-Sulpice; Bernardi, proche l'hôtel Condé ; Longprest, rue Sainte-Marguerite ; Vandeuil, rue de Seine, etc., etc. » Et telle était l'admiration de cet étranger pour ce quartier, qu'il le décrit dans ses plus petits détails; qu'il chiffre le nombre des cafés, des billards, des jeux de paume, des auberges, des hôtels garnis ; qu'il raconte la vie qu'on y mène ; qu'il explique comment on y loge, comment on y mange, comment on y aime. Et même il donne des conseils pour y faire tout cela au plus juste prix. « Il y a, dit-il, rue de Tournon, l'hôtel d'Antragues, mais ses appartements sont à haut prix. Si quelqu'un a envie de payer un écu par repas, il peut aussi y manger. Pourtant cet hôtel n'est que pour les évêques et pour les princes. L'hôtel Tréville, en face, est mieux pour les bourses moyennes. Au demeurant, les appartements sont moins chers dans la ville que dans le quartier Saint-Germain. » Dans certaines rues et certains hôtels qu'il désigne, notre étranger nous montre de belles dames qui y sont logées, de magnifiques comtesses, de superbes marquises ; pourtant il faut s'en défier, dit-il, car, pour la plupart, ce ne sont que « grisettes entretenues ».

Il parle de la salle à manger où l'on était continuellement harcelé « par les moines, qui viennent quêter avec une assiette en offrant un plat de

salade, par des filles qui vendent des bouquets de fleurs, des friandises, des oranges, des huîtres, des fruits ». Il nous introduit dans quelques uns des cafés célèbres, celui de la veuve Laurent, rue Dauphine, et celui de Poincelet, à la descente du Pont-Neuf. Après nous avoir appris que le premier était le « café des *Beaux esprits* que présidait jadis Grimarest, le fameux maître de langues, » l'étranger nous donne en quelques traits la physionomie de tous les cafés : « Ce sont des endroits où, autour de tables de bois nues, sans tapis et éclairées par quelques chandelles, sont des personnes qui s'entretiennent des nouvelles du jour, car on n'y joue ni aux cartes, ni aux dés, mais parfois seulement aux échecs. En plus du café, dont c'est la mode presque générale de prendre une tasse après dîner, on y trouve toutes sortes de liqueurs. On n'y fume pas comme on fait en Hollande et en Allemagne, parce qu'il y a peu de personnes de condition en France qui aiment le tabac à fumer. Les cafés ne tiennent pas non plus les Gazettes ; on va les lire aux petites boutiques du quai des Augustins, ou bien, si on en veut une, on l'achète des porteurs qui courent les rues. » Que les temps sont changés !

C'est cet étranger, J.-C. Nemeitz, un grave personnage, s'il vous plaît, puisqu'il était conseiller de S. A. le prince de Waldeck, qui tout à l'heure sera notre cicerone à la Foire Saint-Germain.

Avant de lui donner la parole, il convient que nous en finissions avec les considérations historiques et autres menus détails.

VII

Nous avons dit que, lors du partage des biens de l'abbaye, la Foire échut à l'abbé, et que, vu les constructions qui s'élevèrent autour, elle ne tarda pas à changer d'aspect. En effet, en 1647, nous la trouvons enclavée dans un pâté de maisons circonscrit par les rues du Cœur-Volant, du Petit-Lion, du Petit-Bourbon, des Prêtres, Guisarde, du Four et des Boucheries.

La rue du Cœur-Volant existe toujours sous le nom de Grégoire-de-Tours. C'est la partie de cette rue comprise entre la rue de l'Ecole-de-Médecine et la rue des Quatre-Vents.

Les rues du Petit-Lion, du Petit-Bourbon et des Prêtres ou des Aveugles, subsistent également encore, mais ne forment plus qu'une seule rue sous la dénomination de Saint-Sulpice.

Les rues Guisarde et du Four sont toujours debout avec leurs appellations primitives.

Quant à la rue des Boucheries, son nom seul a changé : c'est la partie de la rue de l'Ecole-de-Médecine comprise entre les rues du Four et de l'Ancienne-Comédie.

En 1647, la rue du Petit-Lion s'appelait la *Ruelle de la Foire*, de même que la rue des Quatre-Vents, qui n'était alors qu'un cul-de-sac, s'appelait *Cul-de-sac de la Foire*, et la rue de Tournon, rue du *Champ de la Foire.*

Ce que nous venons de dire permet de se rendre compte assez exactement de la superficie qu'occupait la Foire Saint-Germain.

Elle était la même que celle occupée aujourd'hui par le marché Saint-Germain, plus l'emplacement des maisons qui le bordent du côté de la rue Félibien. George Deshayes nous apprend, dans son *Guide de Paris* imprimé en 1647, qu'on pénétrait par quatre portes dans le champ de la Foire, savoir : une située rue de Tournon, l'autre rue des Boucheries, la troisième rue du Four (elle a servi d'amorce à la rue Mabillon), enfin, la quatrième rue Guisarde. Complétons ces renseignements en disant qu'on entrait dans les halles par sept portes, dont quatre faisaient face, deux par deux, à celle des rues Guisarde et Tournon.

En 1726, la contenance de la Foire fut diminuée sensiblement par le Cardinal de Bissi, abbé de Saint-Germain, qui affecta une forte partie du préau à un marché. Dès lors, la porte de la rue des Boucheries servit exclusivement au nouveau marché. Il est vrai de dire qu'on avait ménagé, à droite en entrant, une voie de communication entre la Foire et le marché. La porte de la rue des Boucheries ouvrait à l'angle de la maison du greffier dont nous avons parlé, pourquoi on l'appelait *Porte Greffière.* Elle prit ensuite le nom de *Passage de la Treille.* Aujourd'hui c'est la rue Montfaucon.

Une conséquence capitale de la cession de la Foire aux abbés, c'est que ces derniers s'en défirent peu à peu. Ainsi, en 1614, elle fut aliénée, pour 30,000 livres, à plusieurs marchands, par la princesse de Conti, veuve de ce prince, lequel avait joui du bénéfice abbatial jusqu'à sa mort sous les noms de Percheron et de Louis Buisson. En 1690, le cardinal abbé de Furstemberg voulut rentrer dans cette possession, mais le Parlement et le Grand-Conseil, qui voyaient nombre de familles vivre de la Foire, précisément à cause de cette aliénation, s'opposa formellement à la reprise de possession entière, et, après huit années de procédure, le préau seul fut réuni à la mense abbatiale, et les marchands

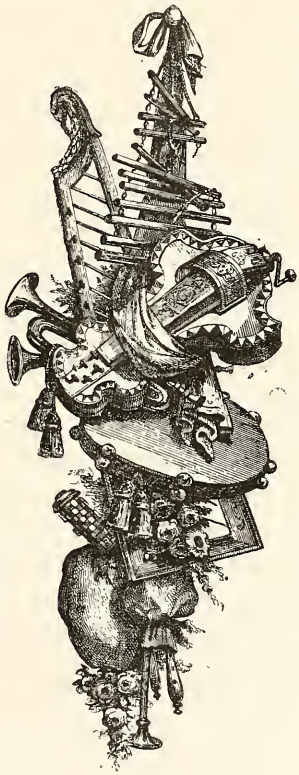
maintenus dans les halles, moyennant trente autres mille livres qu'ils comptèrent au cardinal de Furstemberg.

En fin de compte, au commencement du dix-huitième siècle, il ne restait plus à l'abbé de Saint-Germain que la seigneurie de la Foire, six deniers de cens, trois livres de rente sur chaque loge, plus les « lods », les ventes et autres charges de peu de conséquence que ses devanciers s'étaient réservés.

Une particularité mentionnée par Sauval : « Comme à Paris, écrit-il, on ne laisse point de place inutile, dans le temps que la Foire ne tient pas, le concierge en loue les rues à des selliers qui y mettent leurs carrosses à couvert depuis Pâques jusqu'au 22 janvier. »

A. PRADINES.

(La suite prochainement.)



HABENECK

La *Chronique musicale* reproduit aujourd'hui un portrait, frappant de ressemblance, du célèbre fondateur de la Société des concerts du Conservatoire, et une charge de Dantan, montrant le grand artiste vu... de dos, à la tête de son orchestre.

Nous n'avons pas aujourd'hui l'espace nécessaire pour tracer une biographie détaillée d'Habeneck. Aussi serons-nous sobre de dates et de menus faits, et nous contenterons-nous de rappeler en peu de mots le grand rôle qu'il a joué, pendant une période particulièrement brillante de l'histoire de la musique en France.

Né à Mézières, le 1er juin 1781, Habeneck mourut à Paris le 8 février 1849, et l'on peut dire que cette vie de soixante-sept années a été singulièrement utile, laborieuse et agissante. D'abord élève de son père, musicien de régiment né en Allemagne et qui avait pris du service en France, il fit des progrès tellement rapides dans l'étude du violon que, dès l'âge de dix ans, il se faisait entendre en public avec succès. Fixé dans ses plus jeunes années à Brest, il y travailla solitairement, sans modèle et sans maître, et avec une telle ardeur qu'il écrivit, sans autre guide que son instinct, plusieurs concertos de violon et même, dit-on, quelques opéras. Il avait déjà vingt ans lorsqu'il se décida à venir à Paris et se présenta au Conservatoire. Admis dans la classe de Baillot, il y remporta d'emblée, en 1804, un magnifique premier prix, et fut aussitôt nommé répétiteur de la classe de son maître.

Ici commence véritablement sa vie artistique. L'usage était alors, au Conservatoire, que le premier prix de violon conduisît l'orchestre aux

A. Masson, del. et sculp.

Imp. Vve A. Cadart, Paris.

HABENECK.

Chalot d'après Dantan

exercices de la saison suivante. C'était un excellent moyen — auquel, naturellement, on a renoncé — d'expérimenter et de former de bons conducteurs pour nos scènes lyriques. Or, Habeneck, on peut le dire, était né chef d'orchestre, et sa supériorité se révéla à ce point, du premier coup, que sur le rapport des trois inspecteurs, Chérubini, Méhul et Gossec, le directeur Sarrette décida qu'à l'avenir Habeneck serait seul chargé de la direction des exercices. Il remplit, en effet, ces fonctions honorifiques jusqu'en 1815, époque de la transformation et de l'amoindrissement de l'école.

Déjà, après avoir passé un instant à l'Opéra-Comique, il était entré à l'orchestre de l'Opéra, où il avait été adjoint à Rodolphe Kreutzer, comme violon-solo. L'administration de ce théâtre eut la bonne pensée de lui confier la direction et l'organisation des admirables concerts spirituels qu'elle donnait chaque année pendant la quinzaine de Pâques. Habeneck, qui avait étudié les œuvres de Beethoven et s'était passionné pour elles, à une époque où l'immortel artiste était absolument inconnu de l'immense majorité des musiciens français, et qui avait déjà fait exécuter au Conservatoire sa première symphonie (en *ut* majeur), fit jouer, dans un de ces concerts, la seconde (en *ré*); mais ce ne fut point sans combat qu'il put obtenir de son orchestre l'obéissance à ses volontés, et il dut même substituer à l'andante de cette symphonie, que les musiciens déclaraient impossible, celui de la symphonie en *la*. Ceci, du reste, ne fut pas le plus fâcheux pour Beethoven, car cet andante obtint un tel succès qu'il fallut le bisser à l'exécution.

Les concerts de l'Opéra eurent tellement d'éclat sous l'impulsion d'Habeneck, qu'à la retraite de Viotti, en 1821, il fut nommé directeur de ce théâtre, alors placé sous la surveillance immédiate du gouvernement. Il conserva cette situation jusqu'en 1824, époque où Duplantys étant devenu directeur, Habeneck fut placé à la tête de l'orchestre en partage avec Valentino. A partir de 1831, Valentino s'étant retiré, Habeneck conserva seul la direction de l'orchestre jusqu'en 1847. Pendant cette période de seize années, il eut la gloire de diriger l'exécution de tous ces ouvrages : *le Philtre, Robert le Diable*, *le Serment*, *Gustave III*, *Ali-Baba*, *la Juive, les Huguenots*, *Guido et Ginevra*, *le Lac des Fées*, *les Martyrs, la Favorite*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, *Lucie de Lammermoor*, etc.

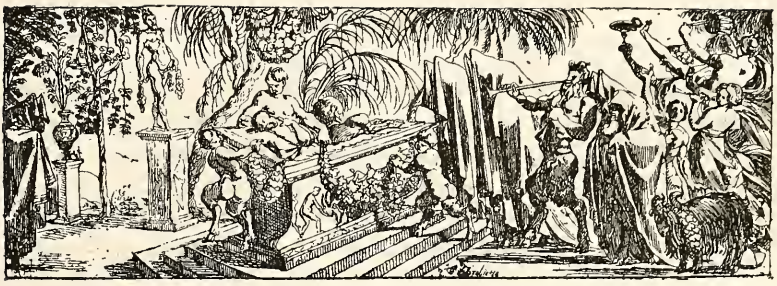
Mais la véritable gloire d'Habeneck est la création de la Société des concerts du Conservatoire. C'est là surtout qu'il a donné carrière à son admirable talent de chef d'orchestre, qu'il a déployé toutes ses facultés en ce genre, et c'est là surtout qu'il a rendu à l'art un immense service

en faisant connaître à la France, en dépit de tous les obstacles qu'il rencontrait sur son chemin, les œuvres immortelles de Beethoven. On ne saura jamais assez au prix de quelles luttes, de quels combats, de quelles ruses il dut de vaincre en ces circonstances l'ignorance, l'inertie et la mauvaise volonté de musiciens qui cependant avaient en lui une extrême confiance, mais qui s'obstinaient à ne point comprendre les incomparables beautés répandues dans ces chefs-d'œuvre. Malgré tout, Habeneck vint à bout de son entreprise, et, en dehors de l'énergie dont il y fit preuve sous ce rapport, son talent merveilleux de conducteur donna bientôt à l'orchestre du Conservatoire une renommée européenne, et fit dire à l'Allemagne elle-même que nulle part on n'exécutait comme à Paris les symphonies de Beethoven.

Non seulement Habeneck s'était donné une forte éducation, non seulement il était, comme on dit, musicien jusqu'au bout des ongles, mais il possédait toutes les facultés naturelles et toutes les qualités acquises qui constituent le grand chef d'orchestre. Il avait l'autorité, l'énergie qui savent réprimer les écarts, la flamme, l'élan qui savent enlever une phalange instrumentale et lui communiquer l'enthousiasme; avec cela, l'œil sûr, le bras ferme et hardi, l'oreille d'une finesse inouïe, sachant discerner la moindre faute de quelque côté qu'elle se produisît, et enfin la compréhension vaste qui permet à un chef de saisir le style particulier à chaque œuvre, et de la faire exécuter comme il convient. Comme chef d'orchestre, il faut le dire, Habeneck n'a pas encore été remplacé, et depuis trente ans qu'il a disparu il n'a pas encore trouvé de digne successeur.

Dans sa classe du Conservatoire, Habeneck a formé de nombreux et excellents élèves, parmi lesquels nous citerons seulement MM. de Cuvillon, Alard, Léonard, Masset, Clapisson, Eugène Gautier, Horace Poussard, Adrien Béron, Altès, etc. Comme compositeur pour son instrument, on lui doit un certain nombre d'œuvres extrêmement distinguées, parmi lesquelles plusieurs concertos, trois caprices en forme d'études, un recueil de duos et quelques airs variés.

O. LE TRIOUX.



REVUE DES CONCERTS

Concerts du Conservatoire.—Concerts Populaires : *Harold en Italie,* symphonie en quatre parties de Berlioz. — Mademoiselle de Belloca.— *Concerto pour violoncelle* de Schuman ; M. Lasserre. *Allegro symphonique* de M. Lalo. — M. Maurel. — *Ouverture symphonique* de M. Paul Lacombe. — Début de mademoiselle Pommereul. — *Offertoire pour orchestre* de M. Gounod. — Concerts a l'orchestre. — Concerts au piano.

ONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Jamais, depuis quarante-neuf ans que la Société existe, les programmes n'avaient été aussi chargés d'œuvres nouvelles. On a donné le *Manfred* de Schumann en entier, et sur les pupitres on a placé la symphonie en *ré* mineur de Beethoven, une symphonie de Deldevez, un fragment d'opéra de Reyer, une composition de Saint-Saëns, des scènes de Berlioz, Raff, Brahms, Wagner sont annoncées pour la fin de la saison. En conséquence, Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, se trouvent sacrifiés. Les abonnés protestent et, pour aujourd'hui, il nous suffira de signaler cette légitime protestation qui a pour but, ou de supprimer tous les compositeurs nouveaux dans les exécutions du Conservatoire, ou d'augmenter le nombre des concerts, et de donner par exemple une séance tous les dimanches sans interruption, en devançant et retardant la saison. Doubler le nombre des concerts serait le procédé le meilleur ; on ne pourra guère l'éviter et il satisfait à toutes les réclamations.

Manfred a conquis sa place définitive dans les programmes classiques de

la société, qui devrait bien en même temps nous faire connaître les symphonies de Schumann et aussi les œuvres instrumentales de Schubert, admises par toutes les Sociétés symphoniques en Europe et provoquant partout d'unanimes sympathies. Quant à l'exécution de l'œuvre de Schumann, elle a été irréprochable au point de vue de la virtuosité; mais bien évidemment on n'a pas encore le secret de charme et de poésie de cette musique, à la fois délicate et véhémente, et ce n'est pas en espaçant l'exécution de ces œuvres vastes et difficiles, qu'on arrivera à en deviner l'âme secrète, le rhythme, le mystérieux enchantement.

La symphonie en *ré* mineur de Beethoven est restée longtemps d'impossible accès, même à l'orchestre de la Société. Habeneck qui, semblablement à Vianesi, était, par souveraineté de nature, la maîtrisante intelligence dans son armée sonnante, s'attaqua plusieurs fois à la terrible symphonie avant de la comprendre et de « *la tenir dans sa main.* » Il la dirigea plusieurs fois à contre-sens, transformant les mouvements, falsifiant le sens, l'idée, le rhythme, les vigueurs ou les suavités de l'œuvre. C'est en la relisant à satiété dans son for intérieur, en se la récitant, se la déclamant à lui-même qu'il arriva à se l'assimiler. On la répétait sans trêve, et quand on croyait avoir saisi un fragment, on le jouait en public. Peu à peu, l'œuvre se dévoila et elle est aujourd'hui, dans tout l'opulent programme de la Société, l'œuvre la mieux sentie, la plus fidèlement interprétée.

Schumann, comme Beethoven, se révélera à son heure, si on l'étudie avec sincérité, avec passion, avec constance. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que *Manfred* est écrit pour le théâtre, et que cette musique, scéniquement morcelée et décorativement composée, peut manquer d'effet au concert, si on ne lui restitue pas, au moins en partie, le prestige et le relief du spectacle. Pour mettre dans son vrai jour la musique du maître de Dusseldorf, il faudrait donc suppléer au cadre vivace et mouvant des planches animées, illuminées et décorées, et accompagner la musique avec un texte reliant les différentes parties de l'œuvre et qu'un récitant exposerait devant l'auditoire. Les programmes pourraient en outre contenir le texte chanté et un sommaire du livret.

Lorsque l'*Athalie* de Mendelssohn a été exécutée, il y a plusieurs années, au Conservatoire, un récitant fut interposé dans l'œuvre musicale, dont les fragments se suivirent ainsi avec ordre et progression ; l'effet fut merveilleux.

Nous émettons ici ces remarques, parce qu'il convient qu'à la Société des concerts tout ressorte en perfection; mais nous ferons remarquer aussi, et cette fois avec satisfaction, que presque tous les assistants se trouvent, dans ces séances, préparés à l'audition publique par une méditation préventive de la musique qui doit être exécutée, et par une étude particulière qui n'est pas toujours sans profondeur et sans érudition. Ce sagace public du Conservatoire est recruté parmi les plus rares intelligences du monde entier, et les

auditeurs les plus compréhensifs ne sont pas certainement ceux que l'on croit. Ces bavards de la presse, ces docteurs du professorat, ces discuteurs, ces péroreurs, ces pédants risibles qui font la leçon à Wagner, à Saint-Saëns, à Rubinstein, à Brahms, à Raff, à Meyerbeer, à Verdi, ne songent pas que dans ce public qu'ils dédaignent sont les seuls vrais connaisseurs, les seuls vrais musiciens, les seuls vrais juges dont le verdict soit équilibré, raisonnable, admissible et admis. Vadius n'aime pas Verdi, Trissotin consent à reconnaître qu'il y a pourtant un Wagner de la bonne manière. Tel sot bafoue Rossini et tel maître fat discute Meyerbeer; — *Robert le Diable* a vieilli et *le Prophète* est mal écrit. Quant à Rubinstein, on sait qu'il existe un groupe de musiciens très forts qui vous prouvent par $a + b$ que « ce monsieur-là ne sait pas un mot de musique. » On s'applaudit que Rubinstein ait l'honneur de leur déplaire. Soyez sûr que le public, lorsqu'il apprend ces fadaises, les juge sévèrement et, ce qui est mieux, qu'il les dédaigne comme il convient.

Une glorieuse réparation se prépare pour Schubert, dont les symphonies vont reparaître à la fois chez Pasdeloup, chez Colonne et aux concerts du Conservatoire. Nous sommes heureux d'être les premiers à annoncer cette bonne nouvelle. Schubert est mort et il est classique, il a écrit des symphonies; il est de toute nécessité que nos orchestres nous les fassent connaître précisément parce que ses symphonies sont une innovation dans le genre et tout à fait autre chose que la musique instrumentale de Haydn, de Mozart, de Beethoven. On reprochait dans les commencements à Mendelssohn de ne pas imiter ces maîtres reconnus; s'il les eût imités, on ne jouerait plus Mendelssohn qui, chaque jour, gagne des sympathies plus chaudes. Schubert, dans ses symphonies, reste fidèle à son individualité. Pourquoi serions-nous privés d'entendre ces œuvres caractéristiques que l'on applaudit en Suisse, en Russie, à Dublin, à Édimbourg, à Londres, dans toute la Scandinavie. Quand nous voyons essayer tant d'œuvres pauvres et incolores, nons réclamons qu'une place soit faite pour Schubert, qui a écrit de ravissants pastels symphoniques. Nous ferons bon marché des épopées dramatiques qu'on étale devant nous avec tant de prétention musicale. Nous n'acceptons ces copieuses machines que lorsqu'elles se résolvent en chef-d'œuvre, et la moindre chanson de talent, en revanche, nous ébranle. Dans les *Ruines d'Athènes*, Beethoven ne s'est-il pas complu à restreindre son cadre? Quelques mesures et tout est dit; mais le génie a parlé et nous avons vibré à son accent. Dans sa symphonie en *la* mineur, Mendelssohn a placé, à la seconde partie, une simple romance de son pays. On l'a néanmoins bissée au Conservatoire et il est de tradition qu'on bisse ce court morceau chez Pasdeloup, chez Colonne, partout; parce que le public, en l'écoutant, est ému, transporté.

Schubert, qui a tenté des voies nouvelles dans la symphonie, doit donc ne pas être écarté. D'une main pieuse, les chefs de nos orchestres symphoniques, Deldevez, Pasdeloup, Colonne, doivent ouvrir les feuilles symphoni-

ques que Schubert, affamé, écrivait dans ses heures sans fin d'inconsolable détresse, espérant qu'après sa mort justice serait rendue à son génie. Nos auditoires les demandent et veulent que cette satisfaction lui soit accordée.

Lors de la maladie qui devait emporter Beethoven après cinq mois de souffrance, son activité habituelle ne pouvant plus le satisfaire, il fallut lui trouver des distractions en rapport avec son génie et ses goûts. On lui présenta un jour une collection d'environ soixante lieder de Schubert; ce fut pour lui une grande distraction, il en oubliait sa maladie. Quand il apprit qu'il existait plus de six cents lieder, son admiration redoubla. On lui dit alors que le maître avait en outre composé des symphonies, des opéras; le nombre, la valeur de ces œuvres frappaient Beethoven d'étonnement; il ne pouvait s'arracher à la lecture de ces partitions, il restait des heures entières à méditer sur cette musique, il en louait le travail original, la variété. — « Ah! disait-il, que n'ai-je connu Schubert! maintenant je vais mourir et je ne pourrai pas dire à tout le monde combien cet homme est grand et puissant; » et il ajoutait : — « Je jure qu'il y a dans Schubert l'étincelle divine. »

La musique de Schubert brille par son absence dans notre musée classique de symphonie, aux concerts du Conservatoire. Nous apprenons que M. Deldevez s'occupe à « combler cette lacune », et qu'une symphonie est à l'étude. C'est, nous dit-on, la première en *ut* majeur; des huit symphonies de Schubert, c'est la plus importante. Elle fut exécutée à Leipzick, en 1839, sous la direction de Mendelssohn et d'après les indications de Schumann. Elle obtint un succès d'enthousiasme qu'elle retrouvera à nos concerts du Conservatoire.

Quel programme que celui où l'on trouve une œuvre comme l'ouverture de *Coriolan, la symphonie romaine* (la majeur) de Mendelssohn, et, comme première audition, une symphonie de M. Deldevez!

Jamais la symphonie de Mendelssohn n'avait reçu un si chaleureux accueil. Quant aux critiques, ils lui reprochent comme toujours de ne rappeler ni Haydn, ni Beethoven, ni Mozart. Il est vrai que lorsque Haydn écrivait ses symphonies, d'autres critiques aussi sagaces que ceux que nous voyons aujourd'hui reprochaient à Haydn d'être confus, de manquer de clarté, d'avoir un orchestre compliqué, une incompréhensible modulation, etc. Il en sera toujours ainsi. Toujours l'honnête artiste trouvera devant lui un pleutre calomniateur, et aura tort de se plaindre, car enfin, la critique n'est-elle pas dans son droit quand elle bafoue tour à tour les grands hommes, puisqu'en revanche elle glorifie tant de petits drôles?

L'andante de la symphonie en *la* a été bissé comme toujours. On sait que cet andante est une chanson du crû dont les paroles ont pour but de présenter l'orient aux rêves d'un voyageur que ses malheurs chassent de la patrie : c'est en quelque sorte la chanson de Wagner, mais en aspiration et non plus en regret. Mendelssohn l'a introduite dans sa *symphonie romaine* comme pour dire : — moi, l'homme du Nord qui ai visité le Midi et l'ai tant aimé, je vais

le chanter ici et mettre au premier plan le refrain languissant de nos émigrants, lorsqu'ils quittent nos montagnes boisées et s'aventurent aux contrées d'où le soleil nous dit bonjour dès le matin.

Dans cette symphonie il y a un scherzo avec une belle phrase de cors. C'est un caprice d'un tour fin, d'un travail délicat comme toujours le fait Mendelssohn. Il y a aussi une jolie tarentelle tournant et évoluant en brillantes spirales qui intéressent le musicien et rappellent involontairement la tarentelle de Rossini, qui est une fête de soleil. Tout cela est d'un faire habile et témoigne de la loyauté soigneuse du compositeur. Mais la page intéressante de l'œuvre est la chanson du pays, la chanson que Mendelssohn nous répète à sa façon, avec une douleur si ornée, un si touchant regret de quitter le sol accoutumé où la famille reste, et aussi avec une aspiration si émue vers ce ciel inconnu où la destinée le pousse. Cette chanson est toujours bissée, et l'auditeur reste tout attristé de ces accents lamentables, de ces cris plaintifs qui semblent s'échapper d'un cœur épuisé à se contenir pendant que le pèlerin pousse un pied après l'autre et tente de mêler les sourires de l'espérance aux larmes du regret.

Cette symphonie intitulée *romaine*, est la contre partie de la symphonie dite *écossaise*. L'auteur n'était guère admis d'abord aux séances du Conservatoire : désormais on l'écoute avec ravissement et plus d'un auditeur jadis rebelle se sent aujourd'hui pénétré. C'est que Mendelssohn a une originalité vibrante et des instincts de race qui ne peuvent nous laisser indifférents. La nature lui avait parlé dans ses voyages, et il a redit le sentiment qu'elle lui inspirait dans la *Grotte de Fingal*, dans le *Songe d'une nuit d'été*, dans la *Symphonie écossaise* et dans cette *Symphonie romaine* où s'accuse si caractéristiquement le tempérament particulier de ce maître à la fois religieux, railleur, élégant, dédaigneux, passionné et promis fatalement à une mort précoce. Ossian tout entier respire dans la *grotte de Fingal*. Dans la *symphonie écossaise*, on sent que Walter Scott a passé par là. Puis, tout à coup, il renonce à sa musique naturaliste, à ses évocations féeriques. Alors l'homme mystique apparaît seul. La fatalité a parlé et l'artiste sent qu'il faut qu'il donne jour aux accents d'éternelle aspiration qui sont en lui. Alors Mendelssohn écrit *Elie*, *Paulus*, où se trouve le chœur qu'on redit sans cesse au Conservatoire et qu'on y écoute toujours avec un sentiment d'écrasement et d'adoration, qui sans doute inspira à l'auteur cette ineffable page de prière et de lamentation. A trente-sept ans Mendelssohn devait mourir, il voulait laisser de lui un souvenir immortel et il se hâtait, il se concentrait. Dans la première partie de notre existence, nous nous donnons tout entiers à tout le monde, aux bons comme aux méchants, aux gens de cœur comme aux faquins. C'est la loi de la vie et personne n'y peut échapper. Celui qui s'absorbe dans le bonheur, dans l'étude, dans le foyer, est horriblement rappelé à la commune destinée, par l'abandon, par la pauvreté ou par les inconsolables deuils. On est bien contraint alors de se restituer à la publique

banalité; mais quand soi-même on doit mourir, on éprouve le besoin de s'isoler, de se mettre d'accord avec sa conscience et de jouir de sa personnalité qu'on va dépouiller et qu'on sent tomber lambeau par lambeau. C'est ce qu'éprouvèrent Mozart, Chopin, Weber, Hérold et Mendelssohn au pressentiment de leur mort prématurée. Ils voyaient bien que dans ce corps qui allait périr, leur esprit était vivace, et avant que l'outil défaillant fût jeté à terre, ils en tiraient tout son suprême emploi et y mettaient tout ce que leur esprit pouvait donner de noble, de grand, de sacré.

Il a été écrit et débité bien des compliments dédaigneux à propos de la symphonie de M. Deldevez. Mais puisque Trissotin trouve médiocre cette musique composée avec tant de soin et de réflexion par un homme dont le talent est reconnu et la science incontestée, soyez sûr qu'elle n'a point démérité les applaudissements que le public lui a décernés dans deux auditions attentives.

L'exécution de la *Damnation* de Faust fera époque dans les séances de la Société. On n'en a donné que les deux premières parties, ce qui est regrettable; mais l'interprétation, sauf les solos, a été irréprochable et l'auditoire s'est retiré émerveillé.

Il n'est point de compositeur contemporain qui, traitant la symphonie, n'imagine qu'il procède de Beethoven, qu'il n'en continue la tradition, et même qu'il en rajeunit et renouvelle la créatrice ingéniosité. Berlioz avait cette prétention. Ce qui vaut mieux, il est resté lui-même. Il accuse, dans ses œuvres, une personnalité qui ne se confond avec aucune autre, pas même, et cela en aucun point, avec Mendelssohn, dans les sujets excentriques qu'ils ont traités : stryges, farfadets, évocations démoniaques, danses de sylphes, etc.

Lorsqu'on exécute la musique de nos contemporains, prétendus réformateurs de la formule Beethovénienne, et lorsqu'on la compare par exemple à ce qu'a écrit Berlioz, on sent aussitôt la distance qui sépare le goût substanciel, l'énergique conviction, de tout ce qui est apprêt académique, ornement érudit, convention scolaire et formule professorale.

Entre le *Songe d'une Nuit d'Eté* de Mendelssohn, et la *Damnation de Faust* de Berlioz, des assimilations ont été faites. On a discuté pour savoir si leur musique était à la hauteur de Shakespeare et de Gœthe, et si Berlioz était au-dessus de Mendelssohn. Heureusement, il n'est pas nécessaire pour leur gloire que ces comparaisons soient justes. Il y a quelque analogie entre leur manière d'opérer, mais cette analogie existe beaucoup plus dans le sujet général qu'ils ont choisi pour y adapter leur musique, que dans le caractère de leur talent. Mendelssohn est resté un curieux, un raffiné, un gentleman. Berlioz est convaincu, il croit, et les sonorités qu'il imagine pour rendre ses fantasmagories, il les a entendues, son cerveau en est rempli, son imagination en est enivrée, et il a su construire ses harmonies et ses sonorités de manière à nous faire palper l'incarnation musicale de son rêve. Mendelssohn,

dans ces musiques d'élégante diablerie, ne nous ravit pas à nous-mêmes. Il nous laisse notre sang-froid et la libre possession de nous-même, de manière qu'à chaque instant, nous pouvons remarquer combien son style fleuri, ciselé, curieux, s'adapte bien au sujet bizarre qu'il s'est imposé. Lui, Berlioz, il a comme musicien, dans ces mêmes sujets, un mérite tout particulier, un mérite original et qui ne consiste pas simplement à se servir d'une langue déjà perfectionnée, mais qui arrive même à fixer un langage encore flottant, indécis, à se créer une langue, cette langue curieuse, moirée, magique par moment, et où tous les pillards viendront à leur tour puiser des formules, des tournures, des accents qu'ils s'attribueront en triomphe comme le geai de la fable lorsqu'il se pare des plumes du paon. Dès la première note, on est introduit, enfermé dans le cercle enchanté. Berlioz a, en effet, ce Coup-d'Etat du génie qui dispose d'autorité les choses pour l'auditeur et les impose à son cerveau. Il a si bien ménagé, si bien ordonné ses instruments, il les a si bien appropriés à la scène, qu'il est impossible de se soustraire au charme. Si ce charme opère invinciblement, c'est que Berlioz a compté sur l'esprit des autres et les a supposés de la même famille que lui. Il ne s'est pas trompé. Le public a trouvé tout très net, très clair, très compréhensible, et, comme toujours, s'est demandé pourquoi les directeurs de concert, les chefs d'orchestre, les comités organisateurs des programmes avaient toujours écarté les œuvres générales. Est-ce parce qu'ils sont inintelligents ? est-ce parce qu'ils se défient de l'intelligence du public, ce qui est une nouvelle sottise et aussi une insolence ? est-ce parce que l'envie les ronge et qu'il leur déplaît de rendre à l'homme de talent l'hommage qui lui est dû? On peut leur attribuer sans injustice tous les habiles raisonnements de l'envie déloyale. Ce qui reste prouvé, c'est que le public n'est pas réfractaire aux nouveautés créatrices. Ce sont les directeurs de théâtre, les chefs d'orchestre et les intrigues des piètres artistes dont le journalisme se fait trop souvent l'écho, qui sont la cause première du mauvais accueil fait à des œuvres qui sont déjà discréditées lorsqu'elles arrivent devant le public, si toutefois cet honneur leur est accordé.

Maurice Cristal.

CONCERTS POPULAIRES. — *Harold en Italie*, de Berlioz. — « Un jour, raconte Berlioz dans ses Mémoires, Paganini vint me voir. « J'ai un alto merveilleux, me dit-il, un instrument admirable de Stradivarius, et je voudrais en jouer en public. Mais je n'ai pas de musique *ad hoc*. Voulez-vous écrire un solo d'alto ? je n'ai confiance qu'en vous pour ce travail. » J'essayai, pour plaire à l'illustre virtuose, d'écrire un solo d'alto, mais un solo combiné avec l'orchestre, de manière à ne rien enlever de son action à la masse instrumentale. Cette esquisse symphonique ne plut guère à Paganini, et, quelques jours après l'avoir entendue, déjà souffrant de l'affection

du larynx dont il devait mourir, il partit pour Nice, d'où il revint seulement trois ans plus tard. Reconnaissant alors que mon plan de composition ne pouvait lui convenir, je m'appliquai à l'exécuter dans une autre intention et sans plus m'inquiéter des moyens de faire briller l'alto principal. J'imaginai d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes auxquelles l'alto-solo se trouverait mêlé comme un personnage plus ou moins actif, conservant toujours son caractère propre. Je voulus faire de l'alto, en le plaçant au milieu des poétiques souvenirs que m'avaient laissés mes périgrinations dans les Abruzzes, une sorte de rêveur mélancolique dans le genre de Child-Harold de Byron. De là le titre de la symphonie : *Harold en Italie.* Ainsi que dans la *Symphonie fantastique*, un thème principal (le premier chant de l'alto) se reproduit dans l'œuvre entière, mais avec cette différence que le thème de la *Symphonie fantastique*, *l'idée fixe*, s'interpose obstinément comme une idée passionnée, épisodique, au milieu des scènes qui lui sont étrangères et leur fait diversion, tandis que le chant d'*Harold* se superpose aux autres chants de l'orchestre, avec lesquels il contraste par son mouvement et son caractère, sans en interrompre le développement. Malgré la complexité de son tissu harmonique, je mis aussi peu de temps à composer cette symphonie que j'en ai mis en général à écrire mes autres ouvrages; j'employai aussi un temps considérable à la retoucher. Dans la *Marche des Pélerins* même, que j'avais improvisée en deux heures en rêvant un soir au coin de mon feu, j'ai, pendant plus de six ans, introduit des modifications de détail qui, je le crois, l'ont beaucoup améliorée. Telle qu'elle était alors, elle obtint un succès complet lors de sa première exécution à mon concert du 23 novembre 1834, au Conservatoire. »

Harold en Italie n'est pas, à proprement parler, une symphonie dans le sens que nous attachons communément à cette expression. On n'y retrouve rien qui rappelle, de près ou de loin, le plan, la ligne et les divisions ordinaires de ce genre de composition essentiellement classique. C'est plutôt une série d'impressions musicales, une suite de tableaux renfermés dans un cadre de convention. Le personnage imaginaire d'Harold, représenté par l'alto principal, n'a de commun avec le héros de Byron que son caractère sombre et fatal, son esprit mélancolique et rêveur. On s'est plu à voir dans l'Harold de Byron comme une incarnation du poète anglais; à ce compte, l'Harold de Berlioz pourrait bien n'être autre que Berlioz lui-même et le véritable titre de l'œuvre serait plus exactement : *Berlioz en Italie*. Il est certain, dans tous les cas, que, de même que la *Symphonie fantastique*, *Harold* renferme l'expression des sentiments les plus intimes de Berlioz, et que cette œuvre, comme la précédente, porte le cachet frappant de la personnalité si originale du maître. Le canevas en est des plus simples. Imaginez un poète, un rêveur promenant par un soir d'été sa mélancolie un peu sombre à travers un site sauvage des Abruzzes, et faites défiler sous ses yeux une série de tableaux retraçant dans un vivant résumé les mœurs pittoresques de la campagne

romaine, ce curieux mélange de poésie, d'amour, de religion et de brigandage. Voici par exemple une procession de pélerins attardés ; ils marchent en colonnes serrées et suivent, en chantant des litanies, ces longues lignes de madones qui couronnent les hautes collines. Jetez sur leur passage une troupe de *ragazzi*, réunis pour donner une sérénade à quelque *ragazza* aux noirs cheveux, à la peau brune, au rire éclatant. Le tintement mélancolique de la *campanella* d'un couvent voisin se mêle au ronflement joyeux des *zampogne* et des *pifferi*, et les dernières notes de l'hymne des pélerins se confondent avec les gais refrains des montagnards. Puis, à ces accents empreints d'une poésie pastorale pleine de charme et de sérénité, qui montent dans l'air calme du soir comme ces colonnes de fumée qu'on voit s'élever diaphanes sur l'horizon doucement estompé dans la poussière d'or d'un beau coucher de soleil, faites succéder les éclats stridents d'une orgie de brigands, grondant au fond d'un souterrain empourpré par les reflets ardents des feux de bivouac. Telle est, dans son ensemble, la symphonie de Berlioz. Examinons-la maintenant avec quelque détail.

Harold se divise en quatre parties ; en tête de chaque partie est inscrit le programme d'une scène complète. — N° 1. *Harold aux montagnes (scènes de mélancolie, de bonheur et de joie).* — N° 2. *Marche des Pélerins chantant la prière du soir.* — N° 3. *Sérénade d'un paysan des Abruzzes à sa maîtresse.* — N° 4. *Orgie de brigands (souvenirs des scènes précédentes).*

N° 1. *Harold aux montagnes.* Une belle introduction, d'un style large et sévère et d'une couleur un peu sombre, pose en quelque sorte le décor, où vont se dérouler les scènes imaginées par le musicien. Au premier plan, un site sauvage avec de fantastiques amoncellements de rochers couronnés par des grands bois de châtaigners au sombre feuillage ; au fond la vallée éclairée par les derniers rayons du soleil couchant. C'est dans cette mystérieuse solitude qu'Harold vient errer seul, à l'écart. Il exhale sa mélancolie dans une admirable cantilène, chantée d'abord par l'alto solo avec accompagnement de harpe et reprise ensuite par l'orchestre dans un *tutti* d'un effet grandiose. Toute cette première partie *(adagio)* est d'un beau sentiment mélodique et d'un grand style. L'*allegro* qui suit *(scènes de bonheur et de joie)* rappelle par certains côtés la manière de Mendelssohn. Malheureusement l'idée fondamentale est courte et manque d'haleine ; elle tient tout entière dans une simple phrase de quelques mesures et ne fournit qu'un développement confus, décousu, désordonné et complètement dépourvu de ces épisodes variés et inattendus, bien qu'intimement liés au sujet principal, qui donnent au développement de Beethoven ou de Mendelssohn tant d'ampleur et de richesse. Malgré la vigoureuse péroraison du *presto* final, ce morceau, qui constitue la seule partie vraiment symphonique de l'œuvre, est faible et me paraît de beaucoup inférieur aux morceaux suivants qui appartiennent tous au style pittoresque. Berlioz possédait sans doute d'éminentes qualités, mais ne lui

demandez pas de prendre une idée et d'en tirer toutes les conséquences qu'elle renferme, de la transformer, de l'élargir et de l'amener progressivement à la forme la plus vaste et la plus étendue qu'elle soit susceptible de revêtir ; il n'a pas le génie symphonique. Vous le verrez parfois tracer un espace immense et ne savoir comment le remplir. Il tourne sur lui-même, il se répète à satiété, en un mot il ignore le grand art de n'être jamais embarrassé de ses idées. Il avait voulu forcer son talent dans ce premier allegro de symphonie, il a échoué mais, à partir du morceau suivant, il redevient lui-même et nous le retrouvons tout entier avec son incontestable supériorité.

La Marche des Pèlerins (n° 2) est un petit chef-d'œuvre. Rien de plus pittoresque que cette page qui n'est au fond qu'une suite d'adorables modulations échafaudées sur un rhythme piquant, dont M. F. David s'est assez heureusement servi pour sa marche du *Désert*. C'est là un tableau achevé et d'une intensité de couleurs que les plus grands coloristes, les Meyerbeer, les Decamps, les Théophile Gautier n'ont jamais surpassée.

Nous trouvons le digne pendant de cette scène dans la *Sérénade* (n° 3) ; charmant souvenir de quelque concert rustique plein de naïveté et de caractère entendu dans une ruelle obscure d'Alatri ou de Subiaco. Après une joyeuse ritournelle des musettes et des hautbois qui l'accompagnent, le chanteur, représenté par un cor anglais, entonne un chant grave et doux. Ce chant se répète dans une succession monotone de petits couplets entremêlés de silences que vient remplir l'harmonie bizarre des *pifferari*. Toute cette petite scène, d'un sentiment exquis et d'une délicatesse de touche merveilleuse, exhale un parfum de poésie agreste qui fait songer à quelque bucolique de Virgile :

. . . . . *lentus in umbra*
Formosam resonare doces Amaryllida sylvas.

Remarquons en passant la conclusion de ce morceau, un des exemples les plus propres à donner toute la mesure du talent extraordinaire de Berlioz comme coloriste. Après une dernière ritournelle, les chanteurs se retirent, la flûte soupire un fragment de mélodie, auquel l'alto solo répond par quelques notes qui s'envolent dans les ténèbres comme un cri d'oiseau de nuit. C'est la dernière lueur du crépuscule qui s'éteint dans la nuit, le dernier bruit de la journée qui s'évanouit dans le silence du grand repos où s'endort la nature.

A ces deux paysages, si remarquables par la douceur harmonieuse du coloris, la tranquillité des lignes et le sentiment vrai de la nature, succède une toile colossale, dans laquelle l'imagination fougueuse du maître s'est abandonnée sans retenue à toutes les hardiesses du crayon, à tous les excès du pinceau. Placez un Delacroix, aussi vaste que les *Noces de Cana* à côté de deux Claude Lorrain, et vous pourrez vous faire une idée de ce contraste. Je n'entreprendrai pas de vous rendre par la parole ce gigantesque *final* d'*Harold en Italie*, cette furibonde orgie de brigands, où concertent ensem-

ble les ivresses du vin, du sang, de la joie et de la rage, où le rhythme paraît tantôt trébucher, tantôt courir avec furie, où les bouches de cuivre semblent vomir des imprécations et répondre par le blasphème à des voix suppliantes, où l'on rit, boit, frappe, brise, tue et viole, où l'on *s'amuse* enfin. Dans cette scène de brigands, véritable scène de Shakespeare, où le terrible le dispute au grotesque, l'orchestre est devenu une sorte de pandœmonium ; dans ce chef-d'œuvre de coloris instrumental éclatent des sonorités étranges que vous n'avez jamais entendues ailleurs : violons, basses, trombones, timbales et cymbales, tout chante, bondit, rugit dans un concert diabolique, pendant que l'alto solo, le rêveur Harold, fuyant épouvanté, fait encore entendre au loin quelques notes tremblantes de son hymne du soir.

Que dire de cette vaste composition ; faut-il la considérer comme un transport de folie ou comme un transport de génie ? Je vous préviens que l'une et l'autre de ces manières de voir, la première surtout, comptent de nombreux partisans. Gardons-nous avant tout des opinions extrêmes ; les classiques purs, ceux qui se sont pétrifiés dans l'admiration exclusive d'Haydn et de Mozart, ceux qui trouvent Beethoven hardi, Mendelssohn obcur et Schumann inintelligible, ne comprendront rien à ces bizarres combinaisons de timbres, à ces harmonies féroces, à ces témérités de mètre et de rhythme. Ils ne verront dans le final d'*Harold* que du bruit, du désordre et le produit d'une exaltation maladive et fébrile, et à la vérité cet art, surchargé et monté de tons, n'est pas fait pour eux. Il leur faut avant tout la *ligne :* la ligne n'y est pas ; plus de contours, plus de style ; au lieu de cela, des fouillis et des empâtements merveilleux, une exubérance de palette et une fougue de pinceau extraordinaires. Ils s'y perdent absolument ; c'est le chaos, c'est l'absurde ! Mais les esprits jeunes et ardents qu'un beau morceau, fût-il conçu en dehors des règles d'Aristote, transporte d'enthousiasme, ceux qui savent préférer quelquefois l'étincelante fantaisie à la correction académique, les orgies de la couleur et le désordre du mouvement à la froide inflexibilité de la ligne, ceux-là, dis-je, l'imagination du musicien les emportera dans son vol audacieux vers ces régions ardentes où le feu du ciel brûle le cerveau et volatilise la raison, ceux-là se laisseront enlever par cet ouragan qui déracine tout sur son passage, logique, raisonnement, réflexion, tout sauf le parti pris, ils *délireront* avec le poète, j'ai écrit le mot et je ne le retire pas, car le final d'*Harold* est un transport de délire, un transport de ce délire sacré qui ne troubla jamais les cerveaux médiocres et dont l'exaltation conduit à cette variété peu commune de folie, qu'on appelle le génie !

C'est beau sans doute le classique, pourtant il y a des jours où on se sent las d'applaudir *le Cid* et *Britannicus* et où l'on se prend d'un fol enthousiasme pour *Hernani* et *Marion Delorme !* Certes, je ne proposerai jamais le final d'*Harold* comme modèle à un compositeur, mais j'avoue que ce final m'a profondément remué, remué comme peu de compositions musicales l'avaient fait jusqu'ici. Erreur, si l'on veut, mais à coup sûr c'est une erreur de génie.

On trouve aussi de ces égarements sublimes dans certaines œuvres où Beethoven a tenté de créer une langue nouvelle et de reculer les bornes de l'expression musicale. *Harold* n'est autre chose que du Beethoven arrivé à sa quinzième symphonie ou à son trentième quatuor, et rien ne marque mieux, à mon sens, où pouvait conduire l'exagération du système de *musique absolue*, inauguré par le grand maître dans ses dernières compositions, avec cette différence essentielle que Beethoven reste idéaliste là ou Berlioz est et demeure constamment matérialiste et descriptif.

On sait du reste que, dès le premier jour, Berlioz s'était lancé à corps perdu dans la nouvelle direction entrevue par Beethoven et indiquée par lui dans les dernières œuvres de sa troisième manière. C'est là qu'il a puisé en grande partie cette inspiration souvent confuse dont il a traduit les élans par des coups de plume d'une hardiesse inouie. Doué d'une imigination ardente que ne préoccupa jamais l'imitation des œuvres d'autrui, il chercha à exprimer en musique les rêves magnifiques de son cerveau surexcité, et, pour arriver à les communiquer à la foule d'une manière précise et saisissable, il déploya une science merveilleuse et atteignit à une puissance d'expression qu'on n'avait jamais soupçonnée avant lui. L'orchestre de Berlioz est l'une des plus étonnantes merveilles de l'art musical. Inférieur aux grands maîtres par la correction du style et la pureté du contour, nul n'a poussé plus loin que l'auteur d'*Harold* cet art des brillantes décadences qui consiste à serrer de près la réalité et à en extraire tout ce qu'elle peut rendre en fait de tons, de formes et de détails. Son style, si personnel et si original, est un mélange bizarre d'âpreté sauvage et de grâce; son expression a tour à tour le charme d'un ciel pur et la terreur de l'orage ; enfin sa puissance d'exécution est telle que, malgré soi, on est entraîné avec lui dans le tourbillon de ses pensées, sans avoir le temps de regretter le défaut d'ordre et l'irrégularité de son essor. Berlioz fut donc un grand musicien. Ce n'est pas un grand maître, c'est-à-dire un de ces génies d'une perfection toute idéale, dont les chefs-d'œuvre seront éternellement proposés à l'admiration des siècles futurs et serviront de modèles à la postérité. Chez lui, les procédés matériels sont seuls à imiter, le reste ne doit pas faire école. Berlioz est et doit rester une exception, je dirais volontiers un *point singulier*, en empruntant au langage mathématique une expression qui rend bien exactement toute ma pensée.

Jusqu'ici, on s'était fait à la douce habitude de vilipender l'auteur d'*Harold* et de le traiter de factieux, d'échevelé, de tranche-montagnes ! Aujourd'hui, une réaction salutaire semble se produire. Le public marque déjà quelques velléités de réhabiliter ce grand nom ; on voit même poindre certaines tendances à l'exalter outre mesure. Les belles restaurations de l'*Enfance du Christ* et de *Roméo et Juliette*, tentées avec succès par M. Colonne, auront été pour beaucoup dans ce revirement d'opinion. Pourtant, je dois à la vérité de constater que l'audition d'*Harold* n'a obtenu qu'un succès très modéré auprès du public des Concerts populaires, et si Berlioz était encore

de ce monde, je ne serais nullement étonné d'apprendre qu'il eût reçu cette fois-ci, comme au lendemain de l'apparition de son œuvre, quelque lettre anonyme dans laquelle, après des plaisanteries spirituelles de ce genre : *ha! ha! haro! haro! harold*, un abonné grincheux lui reprochât d'être assez dépourvu de courage pour ne pas se brûler la cervelle !

Le plus grand défaut de Berlioz, c'est d'être venu cinquante ans trop tôt. Enfin ! nous arriverons peut-être à le comprendre.... quand nous ne comprendrons plus Auber ni Offenbach !

L'exécution de cette partition hérissée de difficultés fait le plus grand honneur à M. Pasdeloup et à son orchestre. M. Sivori a joué d'une manière très remarquable la partie d'alto principal.

Cinquième concert. — On se souvient de mademoiselle de Bellocca, qui débuta en 1874 au Théâtre-Italien, et dont les débuts, habilement exploités par des *lonceurs* émérites, firent quelque bruit dans le monde musical. La jeune fille était charmante, elle plut beaucoup; la voix était magnifique, elle fut remarquée; le talent était encore peu développé, il fut surfait. Deux ans se sont écoulés : la femme a beaucoup gagné dans cet intervalle, l'artiste n'a fait aucun progrès. Mademoiselle de Bellocca nous a chanté deux morceaux : un air d'*Ezio* d'Haendel, très ingrat comme morceau de chant et sans grande valeur comme œuvre musicale, et la *Sérénade* de M. Gounod, une agréable romance de salon, absolument déplacée dans un concert de musique classique. Elle a déployé dans ces deux morceaux toutes les richesses de son magnifique organe; malheureusement, elle ne possède ni l'ampleur et la maestria qu'exige le style d'Haendel, ni le charme et la morbidesse qui conviennent à la musique de M. Gounod.

Sixième concert. — M. Lasserre a exécuté le concerto pour violoncelle (op. 29) Schumann. Ce concerto est peu connu en France ; il ne compte pas au nombre des meilleures œuvres de Schumann. C'est une composition très inégale, d'une conception pénible et souvent obscure, d'un style confus et tourmenté. On y rencontre çà et là quelques bons morceaux, tels que la belle phrase du *Cantabile* en 6/8, et quelques parties du *scherzando* final, mais le décousu de l'ensemble rend fort pénible l'intelligence de cette œuvre, produit d'une imagination fantasque et désordonnée, qui n'a plus conscience de la liaison des idées. Le concerto de Schumann mérite néanmoins de prendre rang dans le répertoire du violoncelle, en raison de l'extrême pauvreté de ce répertoire ; tout incomplet qu'il puisse être, les vrais musiciens le préféreront toujours à n'importe quelle fantaisie de Servais.

Septième concert. — Nous avons eu au septième concert la première audition d'un *allegro symphonique*, tiré d'une sonate pour piano et violoncelle et arrangé pour l'orchestre par M. Lalo. Le début de cet *allegro* est d'une allure splendide. Dès les premières mesures, l'idée éclate avec une énergie

superbe, elle se précipite sur un rhythme nerveux et s'élève en quelques instants à une très grande hauteur. Malheureusement elle ne se soutient pas longtemps dans ces hautes régions, le souffle lui manque, elle s'affaisse rapidement et ne tarde pas à se perdre dans les enchevêtrements compliqués d'un style trop tumultueux, et à travers les mille détails d'une instrumentation trop chargée de petits effets de sonorité. Quoi qu'il en soit, cette page vigoureuse trahit la main d'un maître. On y retrouve la manière magistrale et la riche facture de M. Lalo ; on voudrait y retrouver aussi cette régularité de développement, cette pureté de contours et cette sage économie d'effets, qui font du *Concerto pour violon* et de la *Symphonie espagnole* des compositions dignes de figurer sans désavantage à côté des plus belles œuvres du répertoire classique.

M. Maurel, qui est venu chanter deux morceaux dans cette même séance, n'est pas tout à fait un inconnu pour le public parisien. Les habitués de l'Opéra se souviennent peut-être d'avoir entendu le jeune baryton dans les quelques représentations où il eut l'occasion de doubler les doublures de l'endroit ; ceci remonte à 1868, si mes souvenirs sont exacts. A la suite de ce court passage à l'Académie de musique, M. Maurel se remit quelque temps à l'étude et finit par embrasser définitivement la carrière italienne. Depuis 1870, il a chanté sur les principales scènes de la Péninsule; aujourd'hui, il est en possession d'une brillante renommée et tous les ans son nom figure en tête des artistes les plus célèbres engagés pour la saison italienne de Londres. C'est dans ces conditions qu'il a voulu faire sa rentrée sur cette grande scène parisienne où il passa jadis complètement inaperçu. La voix de M. Maurel est un baryton élevé, d'un timbre délicieux. Cette voix chaude, pleine de charme et de flexibilité, rayonne facilement et vibre sans effort ; l'artiste la conduit avec une méthode sûre et un goût parfait ; il a de l'accent, de la sensibilité et, ce qui est plus rare, une grande tenue dans le style. On l'a fort applaudi dans l'*air d'église* de Stradella, et dans l'invocation à la nature de la *Damnation de Faust*. Une simple remarque en terminant : M. Maurel vient se faire entendre à Paris juste au moment où il est question plus que jamais du départ de M. Faure. Cette coïncidence est significative ; elle fera réfléchir M. Faure sur les dangers de la concurrence, et nous vaudra, sans aucun doute, une nouvelle *rentrée* de l'illustre baryton, qui tient le premier rang à Paris où il règne sans partage, qui confine au second rang à Londres, lorsqu'il chante aux côtés de M. Maurel. Conclusion : M. Maurel n'entrera pas à l'Opéra et M. Faure restera l'incomparable virtuose que le monde nous envie et le plus bel ornement de notre première scène lyrique.

Troisième Série. — *Deuxième Concert*. Le programme de cette séance est particulièrement attrayant, il nous offre tout à la fois une œuvre nouvelle et un début; sous ce double rapport, nous n'avons guère été gâtés depuis le commencement de la saison. L'œuvre nouvelle est une *ouverture symphoni-*

que de M. Paul Lacombe. Elle débute par un *tempo di marcia maestoso* très crâne d'allures et d'une belle sonorité; vient ensuite un *adagio* de quelques mesures, conçu dans la manière de Wagner, suivi d'un *allegro* symphonique assez bien conduit, quoique construit sur une phrase un peu courte et sans beaucoup de caractère. A mon sens, cet *allegro* pèche de deux façons : le développement est pauvre, il est irrégulier. Le développement est pauvre, l'idée manque de souffle ; c'est qu'en effet il ne suffit pas de trouver une idée et de l'exprimer purement et simplement, sans phrases, sans amplifications d'aucune sorte. Une idée n'acquiert toute sa valeur que par le développement qu'on lui donne ; c'est là un principe aussi vrai en littérature qu'en musique. Il peut souffrir quelques exceptions dans les lettres. Dans la musique, et surtout dans la musique symphonique, il n'en comporte aucune; il est essentiel; sans l'art du développement, pas de musique symphonique. On peut composer une symphonie achevée sur un thème insignifiant, tandis que la plus sublime inspiration ne sera d'aucune portée si le musicien ignore l'art de l'étendre, de l'élargir, de la transformer au moyen des mille ressources que lui fournissent et la science et sa propre imagination. Une fois son sujet proposé, on sent que M. P. Lacombe se trouve assez embarrassé pour le traiter à fond; la fécondité et l'aisance du développement lui font défaut; il croit y suppléer par une abondance exagérée de modulations, sans songer que l'excès des modulations est précisément la conséquence et l'indice certain de la pauvreté du développement. Je dis en outre que le développement est irrégulier et manque d'unité. Ainsi, après avoir lancé son allegro, M. Lacombe en interrompt brusquement le cours pour ramener quelques mesures de son premier adagio; il le reprend ensuite en *fugato* pour le couper de nouveau par un thème complètement étranger au développement normal, thème proposé par le cor et continué par les instruments à vent. Ce système de morcellement peut convenir, à la rigueur, aux ouvertures *dramatiques*, telles que nous avons l'habitude de les concevoir, et encore, bien qu'il soit à peu près admis, ce n'en est pas moins un système faux qui nous a conduits à cet informe mélange qu'on a fort justement appelé l'*ouverture-salade*. Mais cette forme capricieuse ne convient nullement à l'ouverture *symphonique*. Une introduction et un allegro, voilà le plan de ce genre de composition; tels sont les plus beaux modèles que nous ont laissés Beethoven et Mendelssohn, tel est le système qu'ont suivi Mozart et Wagner dans quelques unes de leurs préfaces dramatiques, MM. Massenet et Reyer dans leurs belles ouvertures de *Phèdre* et de *Sigurd*. Cette critique de l'ouverture de M. Paul Lacombe peut paraître sévère, mais j'ai tenu à discuter consciencieusement cette œuvre sérieusement conçue, sobrement écrite, et qui porte la marque d'un vrai talent. M. Lacombe est un musicien d'avenir, il s'est déjà fait connaître par des compositions de musique de chambre très remarquées; il débute dans la musique symphonique et ses premières œuvres sont de celles auxquelles on doit l'honneur d'une discussion sérieuse et d'un examen approfondi.

Je résumerai en deux mots le début de mademoiselle Pommereul. Made-

moiselle Pommereul a dix-sept ans à peine, elle est élève d'Alard et a obtenu le premier prix de violon au dernier concours du Conservatoire. Beaucoup de talent, beaucoup d'avenir.

Quatrième Concert. — *Première audition d'un offertoire pour orchestre de M. Gounod.* Aucun thème, aucun chant, aucun *motif*, un simple dessin instrumental, une série de marches harmoniques d'une sonorité exquise et d'une pureté de lignes idéale, tel est l'*offertoire* de M. Gounod. Remarquez que je n'ai pas dit : *aucune mélodie*, car, à mon sens, l'*offertoire* de M. Gounod est une œuvre absolument *mélodique*, bien qu'il ne repose sur aucun *motif* nettement caractérisé. C'est là une proposition que je me contente d'énoncer aujourd'hui, je la développerai en d'autres temps. Cette œuvre remarquable, sans tomber dans les formes hiératiques du chant grégorien, formes qui excluent à la fois le rhythme, l'accent et l'unité tonale, marque une réaction très accentuée contre les tendances dramatiques de la musique religieuse moderne et un retour réfléchi vers le système de Palestrina et les traditions de son école. M. Gounod part de ce principe que le but essentiel de la musique religieuse, c'est moins de frapper l'esprit et de toucher le cœur que d'inviter l'âme à ce recueillement, à ce demi-sommeil mystique qui nous transporte dans ces régions sereines de la méditation et de l'extase, où la contemplation de Dieu nous détache du monde des corps et nous élève, ne fût-ce qu'un instant, au-dessus du néant des choses humaines. Conçu dans cette idée, qui nous paraît absolument juste, son *offertoire* n'est, à proprement parler, ni une prière, ni un chant d'église, ni une méditation religieuse, c'est un *silence harmonieux*, si j'ose m'exprimer ainsi, ou, si vous le préférez, un murmure discret qui berce l'âme et l'invite au recueillement et à la prière. L'idée mélodique glisse, en l'effleurant à peine, sur un tissu harmonique très serré et en estompe légèrement les contours indécis, semblable à cette lumière douce et tranquille qui inonde d'un demi-jour mystérieux les profondeurs de nos cathédrales, sans donner aux objets qu'elle éclaire aucune forme arrêtée. Je le répète, c'est là une œuvre très remarquable et profondément empreinte de cette simplicité, pleine de calme et de force, que le catholicisme communique à tous les arts qui s'éclairent de sa lumière.

H. Marcello.

CONCERTS A L'ORCHESTRE. — La direction de la *Chronique musicale* ayant interrompu la publication de ce journal pendant trois mois, par suite des changements et des améliorations qu'elle se proposait d'y apporter, je bornerai aujourd'hui le compte-rendu de la portion des concerts qui m'est dévolue à un résumé de tout ce qui a été exécuté de plus saillant dans les différentes salles affectées à la musique, depuis le commencement de la saison d'hiver. Et pour plus de clarté, je diviserai les concerts en concerts à l'orchestre et en concerts au piano, sans les entremêler selon l'ordre des dates où ils ont eu lieu.

A. CONCERT DU CHATELET.

Le concert du dimanche 16 janvier a donné une intéressante nouveauté, savoir le début d'un jeune compositeur qui affrontait pour la première fois le feu de l'orchestre et a conquis du premier coup les sympathies du public. M. A. Coquard, élève de M. César Franck, inspiré par la *Fille de Roland*, de M. Henri Bornier, en a extrait la ballade du *Chant des épées*, et l'a revêtue d'une musique toujours parfaitement appropriée aux paroles et qui souvent prend les allures les plus élevées. L'instrumentation en est excellente. Je citerai notamment l'effet d'orchestre qui accompagne le vers : « Elle (L'épée de Roland) est captive encore et la France la pleure. » Le *Chant des épées* est une musique chaude et M. Lassalle (de l'Opéra) qui l'a interprétée, en a merveilleusement fait ressortir toutes les qualités. Le succès en a été très grand.

Au concert du 30 janvier, un compositeur dont le nom n'était pas plus connu que le nom de M. Coquart, avant le très heureux début de celui-ci, M. de Maupeou, a fait entendre une cantate ou un poème lyrique sous le titre d'*Ariane*. En tout temps, les malheurs d'Ariane, abandonnée après avoir été séduite par Thésée, ont eu le privilège d'inspirer maints compositeurs italiens, français, anglais et allemands, mais aucun n'a jamais réussi. C'est que la musique dramatique ne se complaît pas dans la solitude. Un seul musicien du siècle dernier, Edelmann, a su se faire applaudir dans un acte intitulé *Ariane à Naxos*, représenté à l'Opéra en 1782, grâce à l'admirable talent de mademoiselle Saint-Huberti et à un air de la plus grande beauté que renferme la partition, et encore ce succès ne put-il se soutenir, une fois la brûlante interprète retirée du théâtre. L'*Ariane* de M. de Maupeou n'est qu'une symphonie entremêlée de récitatif et de mélopée, que ne traversent jamais une phrase de chant ni un franc motif. Mal écrite pour la voix, ce n'est que dans les notes les plus élevées que l'auteur a cherché ses effets, et madame Brunet-Lafleur a dû déployer encore plus de talent que d'habitude pour tirer parti de cette ingrate musique ; ce que du reste le public a bien senti en lui prodiguant ses plus bruyants applaudissements après la fin de la cantate (après la chute du rideau, allais-je dire). Le chœur final seul fait exception à la monotonie de cette composition, conçue dans le style moderne le plus renforcé. Il est joli et rhythmé, mais qui est-ce qui ne réussit pas quelquefois dans un chœur?

Concert du 6 février. — Fragments des *Héroïques*, drame lyrique en trois actes, paroles de mademoiselle Antonine Perry-Biagioli, musique de M. Perry-Biagioli. Je n'ai pas grand'chose à en dire, sinon qu'ils ont été chantés par trois artistes de talent, madame Fursch-Madier, M. Bouhy et M. Stéphane ; que le rôle de madame Fursch contient une romance où se trouve une mélodie pleine de charme, et que la partition est assez bien instrumentée en gé-

néral. — La seule nouveauté offerte au public dans le concert du 20 février consiste en des *Fragments symphoniques*, par M. A. Duvernoy, composés d'une romance et d'un scherzo. La romance renferme des phrases mélodiques qui ont été fort goûtées, et le scherzo est d'une grande originalité, peut-être un peu trop grande.

Le *Déluge*, poème biblique de M. Louis Gallet, musique de M. Camille Saint-Saëns, a fait les principaux frais du concert du 5 mars. C'est comme œuvre symphonique qu'il faut juger le *Déluge*, car la partie vocale se borne à des chœurs, plus, une espèce de quatuor vers la fin de la troisième partie, et à un éternel récitatif écrit dans le genre de celui de la *Passion selon saint Matthieu* d'ennuyeuse mémoire, et où Bach, selon la mode de son temps à laquelle s'est cependant soustrait l'illustre Hændel, a confié toute la poésie à des *récitants*. Je n'aurai donc à signaler dans la première et la troisième partie que l'introduction symphonique du commencement, qui a été très applaudie. Mais la seconde partie, celle qui est consacrée au *Déluge*, est une œuvre capitale et que dans l'intérêt de cette composition, il faudrait détacher du reste et exécuter seule. On a dit et j'ai répété que la mélodie est un don du ciel et que l'instrumentation s'apprend. Mais arriver à des effets d'orchestre aussi terrifiants, aussi splendides que ceux que M. Saint-Saëns a trouvés dans le *Déluge*, cela ne s'apprend pas, cela est aussi un don du ciel, cela est du génie. On écoute le bruit sourd et sinistre de l'eau qui monte peu à peu. On la voit tout envahir. On entend les palais, les cités qui croulent; les plaintes des femmes, les cris des hommes, les rugissements désespérés des fauves. On est haletant; l'angoisse prend à la gorge et ne s'arrête que lorsqu'on sent que « tout ce qui avait vie est détruit. » L'orchestre a été admirable, les chœurs ont soutenu vigoureusement cette violente conception, et M. Colonne, malgré d'inqualifiables sifflets, mêlés à des applaudissements enthousiastes, est resté impassible comme le capitaine de vaisseau au milieu de la tempête, et a donné le signal du *bis*. Je mentionnerai comme ayant concouru à la bonne exécution du *Déluge* mademoiselle Vergin, madame Nivet-Grenier et MM. Bouhy et Furst, mais il faut avouer qu'ils ont eu peu à se louer du compositeur.

Le concert du 19 mars a été rempli en partie par un envoi de Rome de la composition de M. Salvayre, sous le titre de la *Résurrection*, symphonie biblique. « Aimez-vous le biblique? On en a mis partout. » C'étaient d'abord des drames bibliques (autrement et mieux dits *oratorios*), puis des poèmes bibliques. Aujourd'hui nous avons des symphonies bibliques, ce qui ne signifie rien du tout, car, là où il n'y a point de paroles, il ne peut rien y avoir de biblique, à moins que le nom seul ne serve d'enseigne, et en ce cas là, ne me serait-il pas permis à moi de composer un quadrille biblique, ou plutôt *évangélique*, intitulé les *Noces de Cana*, puisque les noces de Cana ne datent pas du temps de la Bible?

Or donc, les fragments de la *Résurrection* de M. Salvayre qui ont été

exécutés, se bornent au *Paradis* et au *Dies iræ*. Le *Paradis* — ou tout autre nom qu'il aurait plu de lui donner — est un morceau plein de mélodies calmes, d'un style fort religieux du reste, large et d'un beau caractère. C'est sans doute cette partie de la symphonie qui a motivé le jugement très favorable que l'Institut a porté sur toute l'œuvre. Quant au *Dies iræ*, il est bien instrumenté ; mais vouloir composer un morceau tout entier sur le chant lugubre et si connu du *Dies iræ*, c'est chercher un succès facile et que l'auteur cette fois-ci a manqué. De plus, c'est à mon avis une profanation que de développer ce motif dans un mouvement de contredanse.

B. CONCERTS MODERNES, ET AUTRES CONCERTS A ORCHESTRE.

Au concert moderne du 11 janvier, mademoiselle Boulanger, premier prix de violon au concours du Conservatoire de l'année passée, s'est fait entendre dans l'allegro du 24e concerto de Viotti. Justesse irréprochable, jeu sûr et vigoureux, phrasé large, sentiment, expression, infiniment de grâce et de charme dans le maintien, voilà l'actif de mademoiselle Boulanger. Quant au passif, je ne lui en connais pas. Cette toute jeune et excellente artiste a joué de nouveau au concert du 20 janvier la *Fantaisie caprice* de Vieuxtemps et a été couverte d'applaudissements. A cette même séance, l'ouverture du *Jugement de Dieu* de M. Lefebvre, l'*Introduction et Gavotte*, de M. Broustet, et la *Danse des Almées*, de M. Pessard, ont obtenu beaucoup de succès.

Le Concert-Frascati du 17 février a été splendide. Arban a été acclamé par la salle tout entière après ses deux fantaisies avec chœurs, l'une sur les *Huguenots* et l'autre sur des motifs de *Faust*. Mademoiselle Ida Milton a été bissée dans l'air de la *Flûte enchantée*, et M. Boutmy, le clarinettiste, a obtenu un grand succès dans la fantaisie de Wuile. La société des *Enfants de Lutèce* a également été très applaudie dans le chœur des *Martyrs aux arènes*.

M. Danbé, qui cet hiver s'est malheureusement vu dépossédé de sa salle, mais que nous retrouverons bientôt à la tête de l'orchestre du Théâtre-Lyrique, a monté un concert le 18 janvier au profit de la veuve de M. Van Cauvelaert, artiste distingué de son ancien orchestre. Dans ce concert se sont fait entendre madame Montigny-Rémaury, M. Saint-Saëns, et mademoiselle Marie Bier, cantatrice charmante, dont le seul tort est de paraître trop rarement en public. Son succès a été complet dans l'air du *Billet de Loterie*, qu'elle a vocalisé d'une manière ravissante. M. Danbé a encore conduit le concert que mademoiselle Jeanne Monduit a donné le 1er février. Cette jeune artiste a fait preuve de talent dans son exécution du concerto en *mi bémol* de Beethoven, mais dans la sonate en *ut dièse mineur* du même maître, dont elle a joué de suite les trois morceaux sans une minute de répit, elle a trop souvent manqué de style. Enfin, M. Henry Ketten a fait entendre le 25 jan-

vier, dans la salle Pleyel, plusieurs de ses compositions avec l'aide d'un nombreux orchestre conduit par M. Colonne. Comme pianiste, M. Henry Ketten possède de brillantes qualités ; comme compositeur, je me récuse et ne puis porter de jugement. M. Ketten est un musicien de l'avenir.

CONCERTS AU PIANO. — Sans m'astreindre à l'ordre chronologique, je débute par le plus important de ceux donnés pendant ces trois derniers mois, et qui est sans contredit celui de la séance annuelle de la *Société chorale d'amateurs*, dirigée par M. Guillot de Sainbris. Ce qu'il faut louer surtout, et sans restriction, dans cette solennité, c'est l'ensemble parfait, la justesse et la délicatesse des nuances qui se sont fait remarquer dans l'exécution des chœurs par cette réunion de dames, de demoiselles et de jeunes gens du meilleur monde qui, franchement, au cœur du carnaval, — car c'est le 17 février que ce concert a eu lieu, — auraient pu, sans encourir de blâme, s'occuper d'autre chose que d'aller répéter des chœurs du *Salomon*, de Hændel de la *Passion*, de Paisiello, et du *Jugement dernier*, de notre sympathique Wekerlin. Le court résumé qu'il m'est recommandé de faire ne me permet que de signaler le grand succès du chœur des élus, du *Jugement dernier ;* celui de l'ariette avec chœur d'*Hippolyte et Aricie*, de Rameau, chanté par madame H. F... avec la virtuosité d'une artiste consommée ; de la cantilène de Sapho, de M. Gounod, que la splendide voix de madame C... a fait bisser ; et enfin du finale du premier acte de *Loreley*, de Mendelssohn, et de la *Chanson de Mai*, de M. Charles Lefèvre. L'habile direction de M. Guillot de Sainbris et le talent d'accompagnateur de M. Maton ont été universellement appréciés.

M. et madame Lacombe ont donné deux concerts dans la salle Érard. Je n'ai pu assister qu'au second, qui a eu lieu le 8 février. Les deux morceaux capitaux de celui-ci étaient : 1° « Au pied d'un crucifix », quatrain de Victor Hugo, composé par M. Lacombe et chanté par madame Lacombe. Cette scène ou cantate, rehaussée par les chœurs de la Société Amand-Chevé, est d'un effet des plus grandioses ; aussi a-t-elle été bissée à l'unanimité. La mélodie et l'harmonie y coulent à pleins bords, et l'admirable voix de madame Lacombe lui donne un éclat tout particulier. 2° Le trio pour piano, violon (M. Armingaud) et violoncelle (M. Jacquard), dont le finale est rempli de verve et de vigueur. 3° Le *Renard et la Cigogne* et la mélodie sur *Tragaldabas*, que madame Lacombe a détaillés d'une manière charmante.

Le concert donné par M. et madame Jaëll, le 10 février, a mis en relief le talent de ces deux artistes hors ligne. Quant à son agrément, il a été amusant tout juste, comme le sont les concerts sans chant ni orchestre. Madame Jaëll a eu un succès étourdissant dans la fantaisie sur la *Muette de Portici*, de Liszt. Quant au *Davidsbundler,* de Schumann, auquel personne n'a rien compris, ni moi tout le premier, il a fait un très joli *fiasco*.

Mademoiselle Marie de Verginy, excellente pianiste, a donné le 21 février dans la salle Érard un concert des plus variés et des plus attrayants. Entourée

d'artistes très aimés du public, tels que mademoiselle Ida Milton, M. Penavaire, M. Reuksel et M. Georges Piter, et contribuant elle-même pour une belle part à l'effet de la soirée par son style large et sa brillante exécution, son succès a été complet.

Je terminerai cette longue, mais très abrégée revue des principaux concerts — car il s'en consomme, des concerts, pendant trois mois d'hiver à Paris — par l'audition des œuvres nouvelles de M. Wekerlin, qui a eu lieu le 15 mars. Un *Ave Maria*, quatuor chanté par mesdemoiselles Richard et Puisais, MM. Pellin et Queulain, d'un beau sentiment religieux; un second quatuor chanté par les mêmes et intitulé *Minuit*, d'un effet ravissant; une berceuse et une romance du nom de *Nina* et de *Au bois joli*, très bien chantées par mademoiselle Thorcy; enfin le *Chant du coq*, fort originale mélodie, interprétée par M. Queulain, telles sont, entre autres, les nouvelles compositions de M. Wekerlin, qui toutes ont été fort bien reçues du public. M. Lavignac, l'éminent pianiste, s'est également fait applaudir à cette soirée intéressante et presque de famille, puisque compositeur, exécutant et chanteurs sont tous du Conservatoire, y compris les trois charmantes demoiselles sus-nommées.

Henry Cohen.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra : Mademoiselle Colombier. — Théatre de la Renaissance : *La petite Mariée.* Folies-Dramatiques : *La Belle Poule.* — *Fleur de Baiser.* — Théatre Taitbout : *La petite Comtesse.*

PÉRA. — 30 *Décembre* 1875. — Mademoiselle Colombier est une toute jeune fille dont on avait beaucoup parlé avant son début.

Selon les uns elle était parfaite. Elle était totalement dépourvue de qualités selon les autres.

La vérité est que la jeune ballerine ne méritait ni l'excès d'éloges des uns, ni l'excès de critique des autres. Elle a dansé pour la première fois sur la scène de l'Opéra, dans un divertissement intercalé pour elle au deuxième acte de *la Favorite.*

La physionomie de la débutante est extrêmement intelligente et son talent de danseuse promet assurément beaucoup plus qu'il n'a tenu. Mademoiselle Colombier avait une peur affreuse qui paralysait l'agilité de ses jambes. Elle ne manque ni de grâce ni de vivacité. — On est en droit de lui demander une souplesse plus grande et un abandon plus complet. Lorsque mademoiselle Colombier sera débarrassée des émotions inséparables d'un début, elle prendra une très honorable place au second rang en attendant qu'elle soit digne du premier.

— 20 *Février* 1876. — A côté de Faure chantant Nevers, un ancien élève du Conservatoire de Marseille, M. Boudouresque, vient de débuter dans le rôle de Marcel des *Huguenots*.

Le nouveau pensionnaire de M. Halanzier est bien plus une basse chantante qu'une basse profonde; son succès a été médiocre. Mais il n'y a pas lieu d'établir un jugement définitif après cette seule audition.

A part les notes graves qui lui manquent, la voix de M. Boudouresque est de bonne qualité. C'est, nous le pensons, un chanteur d'avenir dont le jeu est déjà fort satisfaisant.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE. — 22 *Décembre* 1876. — Cette fois encore des amis trop zélés et une claque admirablement disciplinée ont failli compromettre le succès de la nouvelle pièce de M. Lecocq.

On a bissé le premier acte, — on a bissé le second, — on a bissé le troisième; mais il s'en est fallu de peu qu'on ne sifflât toute la pièce.

Après la chute éclatante du *Pompon*, aux Folies-Dramatiques, l'auteur de *la Fille Angot* ambitionnait un triomphe. — On le lui a préparé avec une sollicitude particulière. Il le tient et il le gardera.

MM. Leterrier et Vanloo ont fait *Giroflé-Girofla* il n'y a pas longtemps. Leur mémoire est encore pleine de cette création et *la Petite Mariée* en subit l'influence. Les auteurs nous ont, à diverses reprises, servi le même poisson accommodé à une sauce différente, plus épicée peut-être, plus comique parfois et peut-être aussi plus propre à être traduite en musique.

Le podestat de Bergame a été trompé par son favori, San Carlo. Il lui a pardonné mais il lui chante :

« *Je rirai bien quand tu te marieras,*

« Car je te tromperai avec ta femme, comme tu m'as trompé avec la mienne. »

On comprend aisément que San Carlo cache son union avec la jolie Graziella. Lorsqu'il est obligé de la présenter à la cour, il la fait passer pour la femme du seigneur Montefiasco.

Le podestat n'en devient pas moins amoureux de Graziella et San Carlo le confident des amours du prince.

De complications en complications, San Carlo finit par croire que Graziella le trompe avec le podestat. Mais celui-ci s'est borné à laisser croire à cet accident, sans consommer le crime.

Il a la vengeance assez douce, comme on voit. — C'est là une simple leçon qu'il donne à San Carlo auquel, à la fin de la pièce, il rend Graziella plus pure que jamais et sa faveur complète.

La musique du célèbre monsieur Lecocq a rarement profité des occasions successives offertes à sa verve. Elle n'a qu'une médiocre couleur et le rhythme, que l'on avait tant apprécié dans *Madame Angot*, est boiteux et banal.

Le moule dans lequel M. Lecocq laisse couler sa musique commence à perdre sa forme, par cette raison qu'il la conserve. — Sans l'interprétation remarquable de cette partition, je me demande le sort qu'elle aurait pu avoir.

Il y a toutefois, au premier acte, un rondeau d'une allure aimable, que M. Vauthier chante avec un brio entraînant. Il faut citer aussi les couplets de l'épée, au second acte, qui sont originaux.

Mademoiselle Granier a dit avec une grâce exquise *la Légende du Rossignol*, qu'elle détaille délicieusement.

Au troisième acte, les couplets du podestat enlevés par Vauthier semblent être le seul point musical intéressant de cette partie de la partition. M. Vauthier est en progrès absolu. — Il a une excellente voix et, dès qu'il ne la force pas, il en tire un parti très agréable. Il a un talent de comédien remarquable et il compose ses rôles avec un soin scrupuleux et heureux.

Mademoiselle Granier, toujours un peu maniérée, petite, mignonne et toute charmante artiste, dit avec un entrain diabolique les grivoiseries les moins gazées.

Madame Alphonsine, dans un rôle sacrifié, M. Calixte, père noble, et M. Puget, le ténor léger amoureux de mademoiselle Granier, complètent un ensemble excellent encadré dans des décors superbes et chatoyants. Les costumes sont d'une richesse et d'un goût parfaits. Bonne inauguration, en somme, de la direction Koning.

THÉATRE DES FOLIES-DRAMATIQUES. — 31 *Décembre* 1875. — Quand il commandait un des régiments de dragons de Sa Majesté très catholique Louis XV, le jeune et brillant colonel Baron de Champagnol était prompt à la guerre comme à l'amour.

Un jour, à la tête de son régiment, le baron passe dans un village du midi de la France. Toutes les têtes des femmes de ce beau pays tournent follement et, un an après, la population se trouve sensiblement augmentée. Les dragons ne traversent pas impunément un pays. Ils avaient laissé des souvenirs dans chaque chaumière.

Le colonel, lui, avait reçu l'hospitalité chez madame la marquise de Montanbrèche. Il y avait passé la nuit, et de ce séjour rapide était né un bébé, mis en nourrice et enlevé quelques jours après — la pièce ne dit pas par qui.

Depuis vingt ans, ceci est le début de la pièce, la marquise cherche en vain le fruit de sa dragonnade. Elle invente les moyens les plus extravagants, elle fouille la contrée entière, rien ne réussit.

Parmi les nombreux enfants nés du passage des dragons, le village où madame de Montanbrèche habite pendant la belle saison en possède deux également intéressants et d'un sexe différent. L'un, Poulette, dite « la Belle Poule », est une fraîche, jolie et joyeuse fille; l'autre, Poulet, est un aimable et naïf villageois.

Poulet n'a pas un sou vaillant et il veut épouser Poulette qui n'a pas une dot meilleure. Comme cent écus sont indispensables pour réaliser les vœux ardents des deux amants, Poulet ira chercher fortune à Paris. Là il est accaparé par une danseuse de l'Opéra, Fœdora, qui a remarqué sa belle mine et qui le présente dans le monde sous les espèces d'un prince espagnol. Mais Poulette, inquiète d'attendre et folle de Poulet, vient à Paris pour le rejoindre et le punir s'il l'a trompée.

A son tour la Belle Poule est absorbée par le baron de Campagnol qui la produit comme une princesse polonaise. Naturellement le faux espagnol et la princesse de contrebande se rencontrent bientôt. C'est dans le salon du baron de Campagnol que le hasard les réunit.

Il y a alors une débauche de querelles, de soufflets, de tendresses, de coups de pieds, d'explications et de complications qui se termine au troisième acte par la découverte sur le bras de Poulet d'un signe certain qui révèle l'origine de sa naissance.

Poulet est bien et dûment l'enfant enlevé en nourrice que l'on cherche depuis vingt ans. Il est le fils du baron de Campagnol et de la marquise de Montanbrèche.

Le dénouement? vous l'avez deviné. Poulet épouse Poulette et Campagnol offre son nom à la marquise.

Cette pièce à laquelle on peut reprocher quelques points de ressemblance avec *l'Œil Crevé*, *la Belle Parfumeuse* et beaucoup d'autres opérettes plus ou moins Louis XV, est loin d'être ennuyeuse. Quelques scènes sont écrites avec infiniment d'esprit et je signale particulièrement celle où le baron de Campagnol et la marquise de Montanbrèche se rencontrent pour la première fois, vingt ans après la nuit de généreuse hospitalité. D'un commun accord et avec une finesse toute gauloise la marquise et le baron prêtent leur aventure à d'autres personnages ; la

marquise en rend responsable une sœur morte et le baron fait d'un frère qui n'a jamais existé le héros de cette nuit d'amour.

C'est charmant, comique, de bon goût et traité en haute comédie.

Milher et mesdames Toudouse-Vauthier jouent cela en artistes consommés.

M. Hervé est le propriétaire d'une muse dont la prodigalité facile lui semble être une originalité inspirée et féconde. La nouvelle partition de l'auteur de *l'Œil Crevé* est d'une grande pauvreté. On a cependant applaudi *la Légende du Dragon du roi*, une lettre qui rappelle la célèbre lettre de la Périchole, une valse, puis une chanson en patois bordelais sentant son terroir. Ces quatre morceaux méritent quelque attention. Le reste est décousu et vulgaire. Les trombones, les tambours, la grosse caisse surgissent tout à coup, on ne sait pourquoi, sur les dessins des instruments à cordes, dont l'harmonie criarde rappelle l'orchestre des baraques foraines.

On était en droit d'attendre une revanche d'*Alice de Nevers*. M. Hervé ne l'a pas prise. C'est à recommencer.

Cette représentation n'avait pas seulement l'attrait habituel des premières représentations. Quelque chose d'étrange, d'inaccoutumé se passait aux Folies-Dramatiques. Hortense Schneider, la diva de l'opérette, la prophétesse d'Offenbach, la Grande Duchesse, Boulotte, la Périchole, débutait à ce théâtre.

Madame Schneider a eu beaucoup de succès, sa voix a perdu cependant et ses formes se sont épaissies. Mais elle a toujours cette mine fûtée, cette gaillardise, cette vivacité spirituelle qui ont fait sa réputation dans le passé, la maintiennent dans le présent et la consacreront dans l'avenir comme un des côtés bizarres de la période particulière que nous traversons. Ce rôle de la Belle Poule, proche parent de Boulotte, est d'une brutalité campagnarde, d'une jalousie franche, d'une cordialité et d'une tendresse qui mettent en relief toutes les qualités de l'artiste. De son côté, celle-ci interprète ce rôle aussi originalement qu'il peut l'être.

M. Max Simon (Poulet) a une petite voix dont il se sert avec goût.

Milher et Luco ont fait valoir de leur mieux des rôles incolores, si bien qu'on les a applaudis.

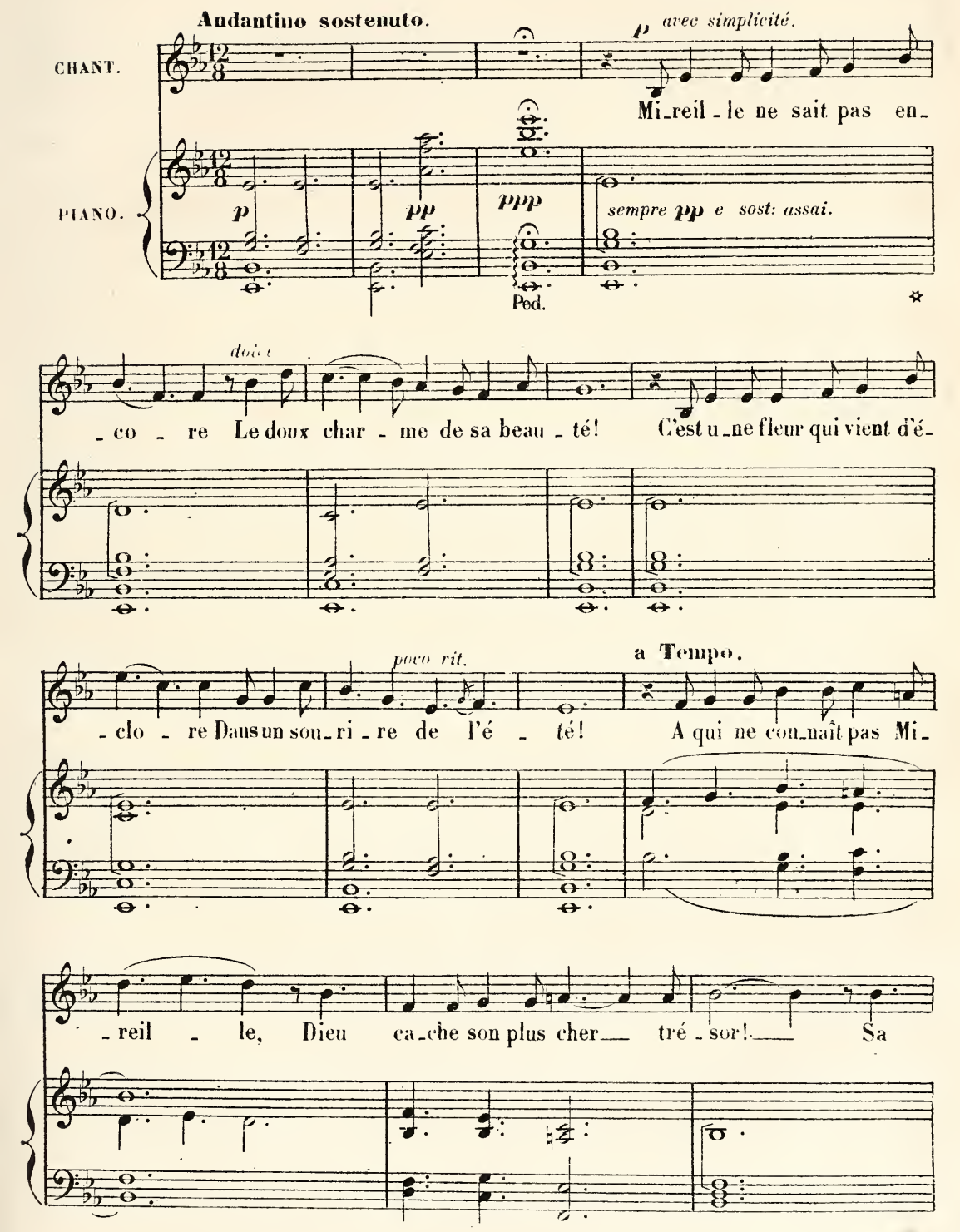
Madame Prelly a comme toujours brillé grâce à sa beauté. Échappée du grand monde, l'artiste se fait difficilement à la liberté d'allure de l'opérette; il serait toutefois injuste de ne pas constater qu'elle est en progrès.

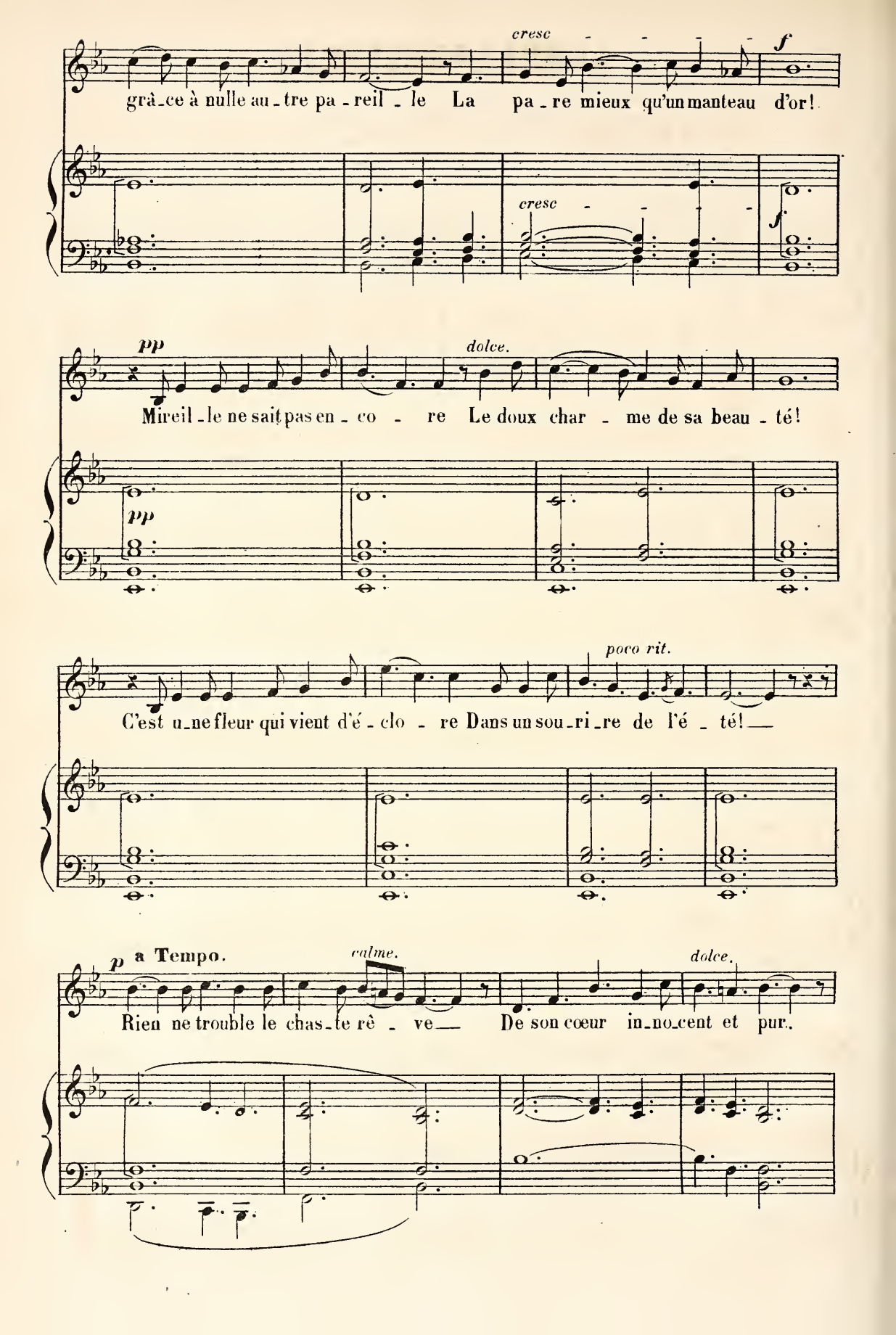
THÉATRE TAITBOUT. — 20 *Février* 1876. — Il y a dans cette

CHANT PROVENÇAL

Poésie de **MICHEL CARRÉ.**

à Madame MICHEL CARRÉ.




cresc - - - - -
f
grâ_ce à nulle au_tre pa_reil_le La pa_re mieux qu'un manteau d'or!
cresc - - - -
f
pp
dolce.
Mi reil_le ne sait pas en_co_re Le doux char_me de sa beau_té!
pp
poco rit.
C'est u_ne fleur qui vient d'é_clo_re Dans un sou_ri_re de l'é_té!
p a Tempo.
calme.
dolce.
Rien ne trouble le chas_te rê_ve De son cœur in_no_cent et pur.

mf cresc. - - - *f* *p* *dim.*

El - le rit au jour qui se lè - ve, Le jour lui sou - rit — dans l'a - zur.

mf cresc. - - - *f*

pp *dolce e poco rit.*

Mi reil - le ne sait pas en - co - re Le doux char - - me de sa beau -

ppp

- té! C'est u - ne fleur qui vient d'é - clo - re Dans un sou - ri - re de l'é -

poco rit.

pp

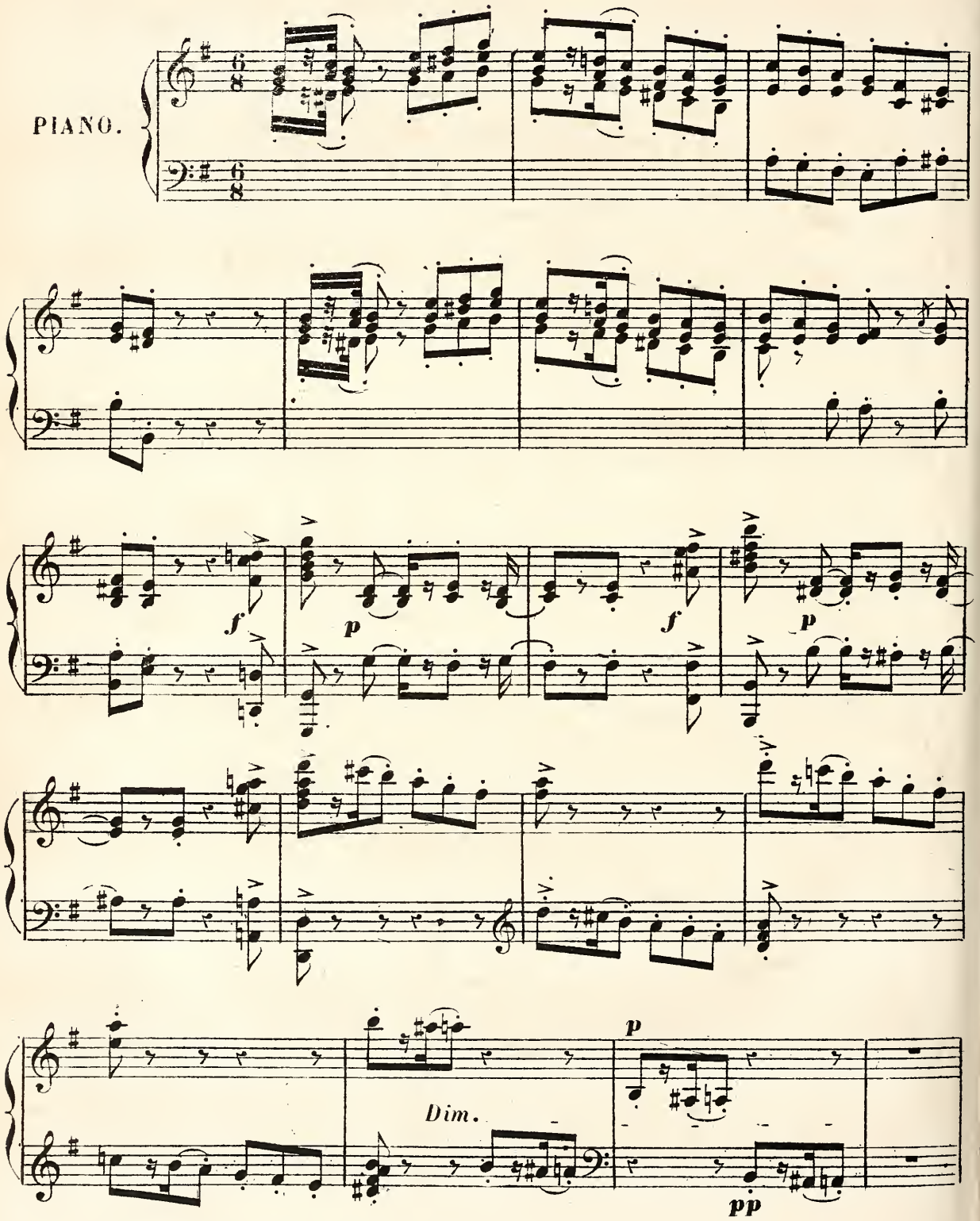
- té, — Dans un sou - ri - re de l'é - té! —

suivez. *rall.* *pp* *ppp*

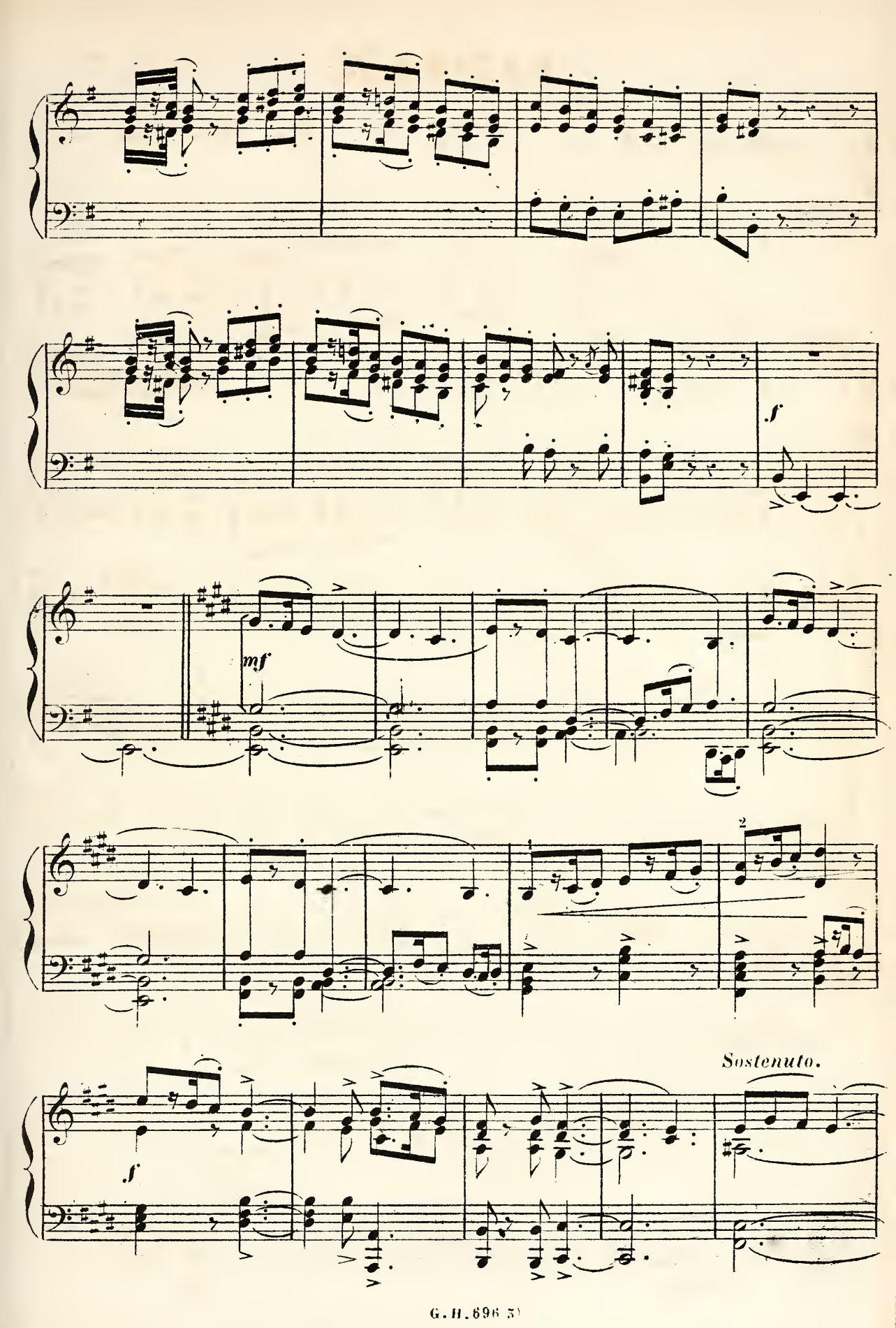
N° 3.

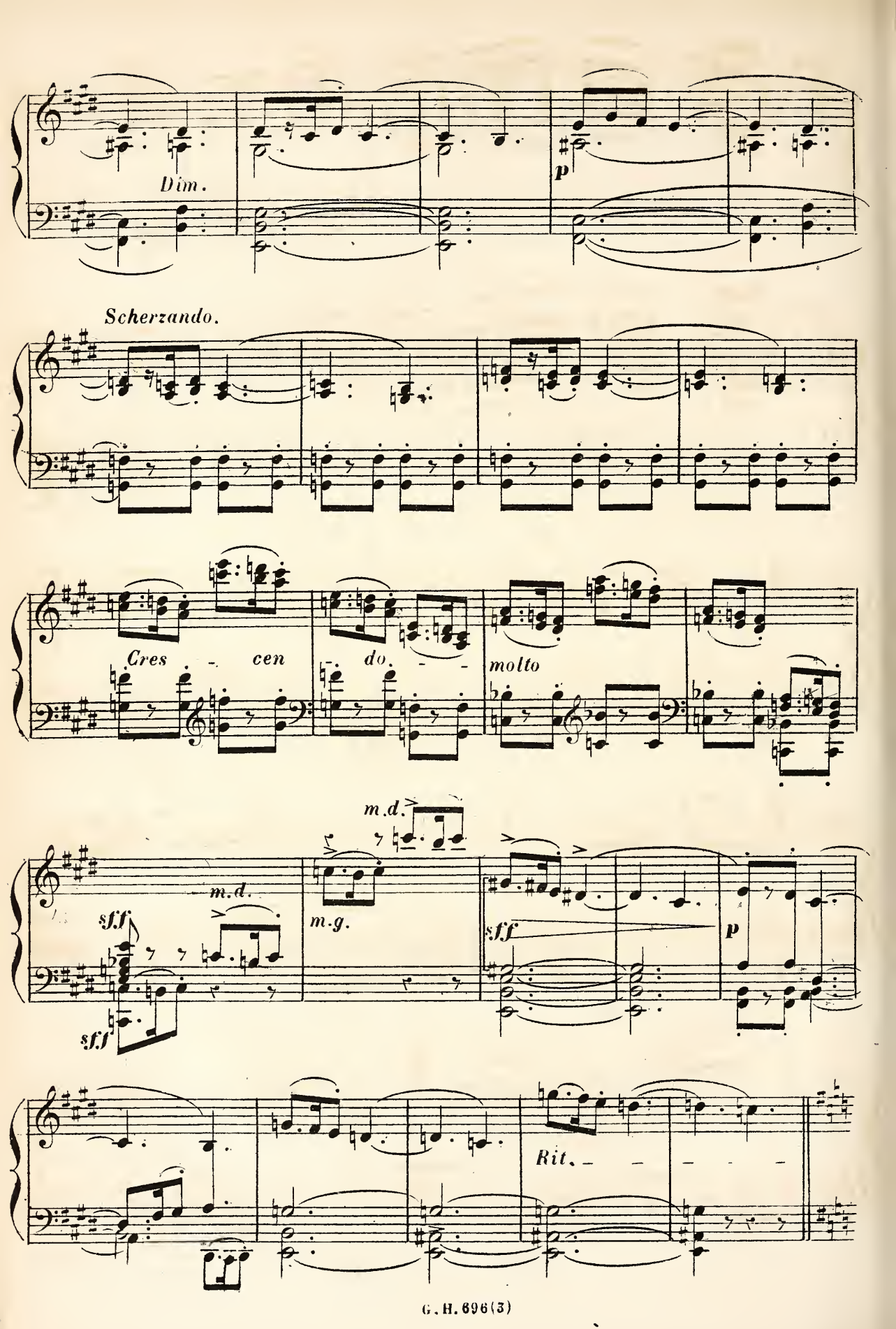
BADINAGE

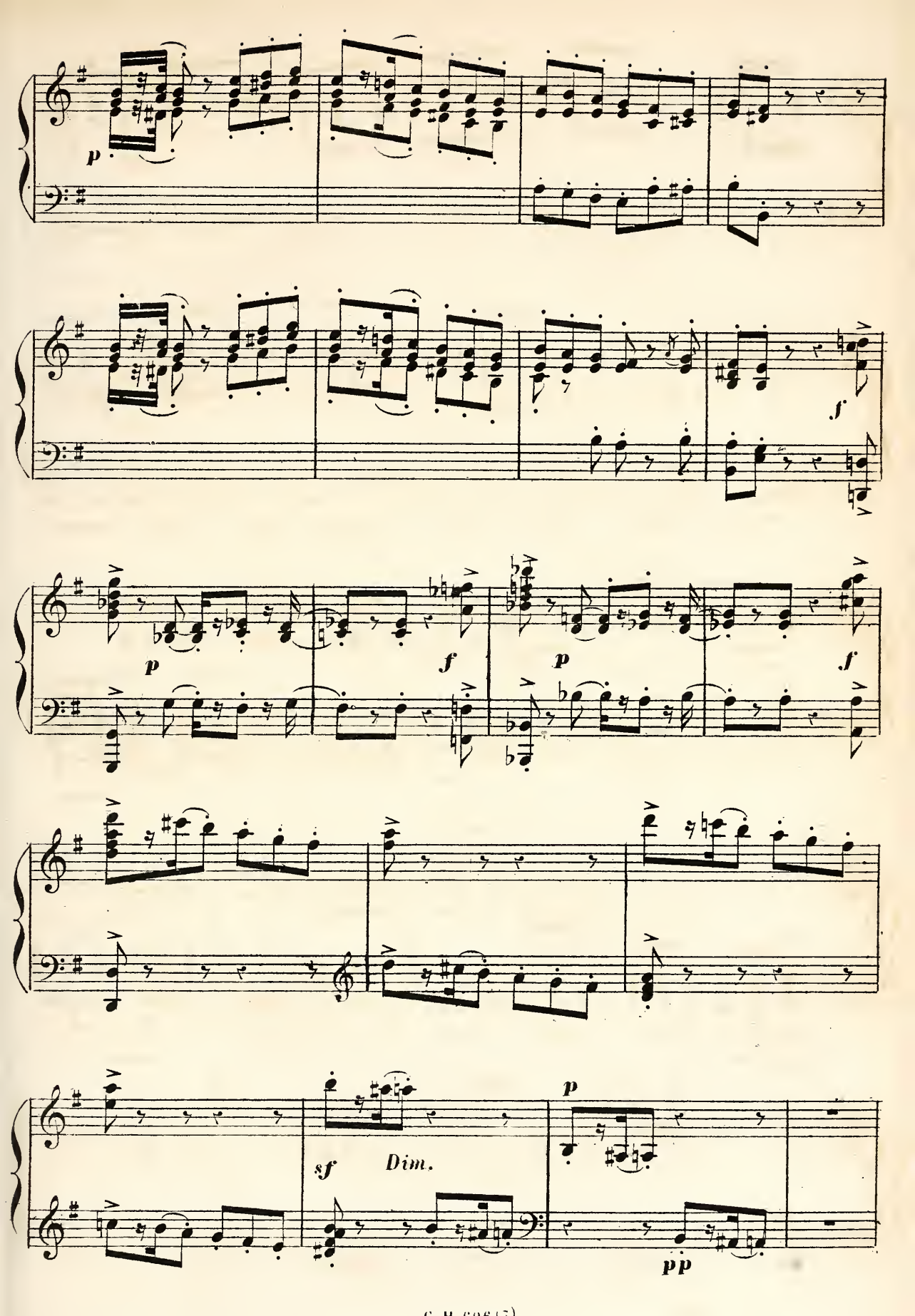
12 PETITES PIÈCES. TH: DUBOIS.

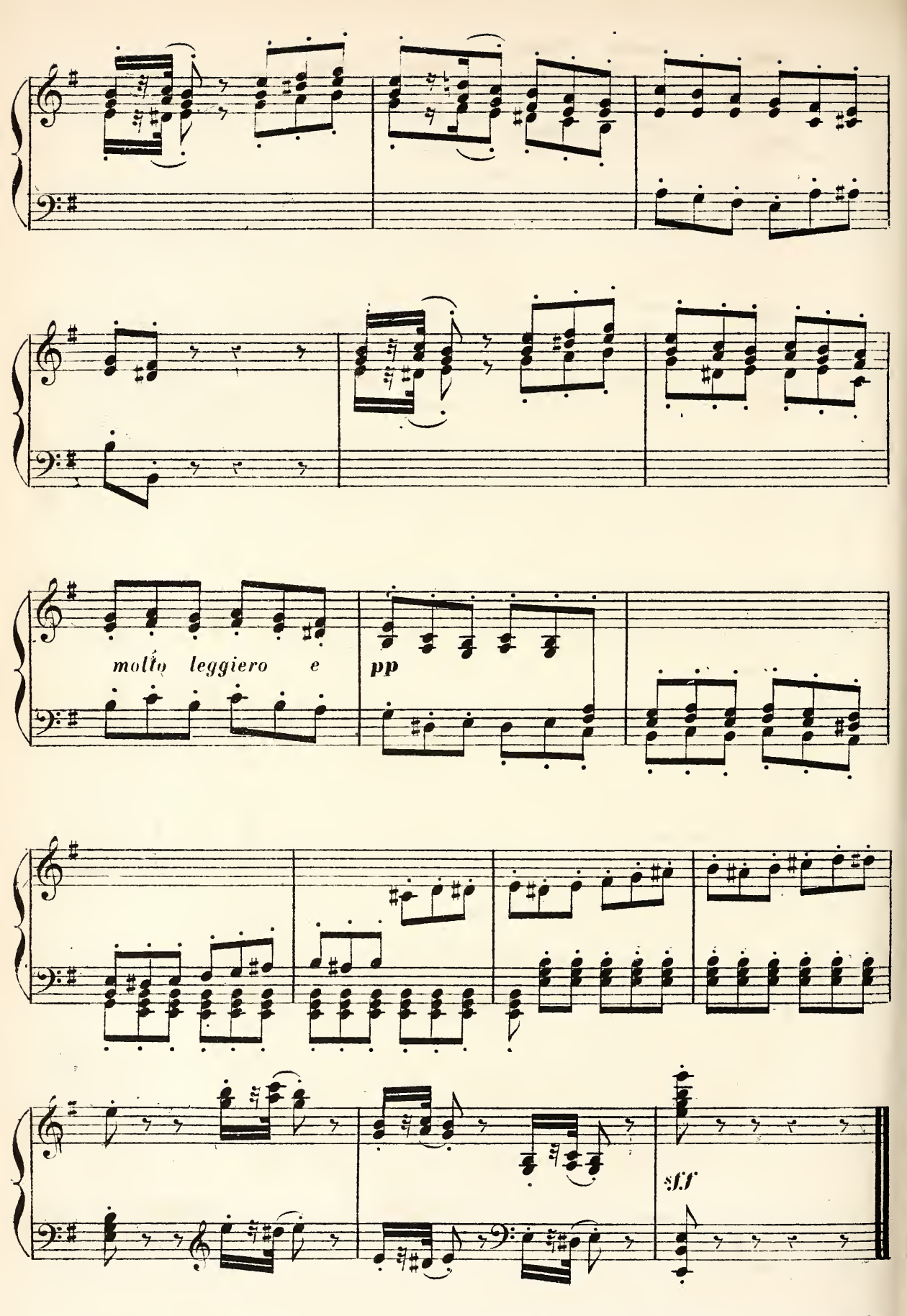


ENTMANN Éd: 19 Boul.d de la Madeleine. G.H.696(3)


f
mf
2
Sostenuto.
f


Dim.
p
Scherzando.
Cres - cen - do - - molto
m.d.
m.d.
m.g.
sff
sff
sff
p
Rit.


p
f
p
f
p
f
sf
Dim.
p
pp



G.H.696(3) Paris, Imp: Arouy. Fouquet Sr rue du Delta, 26.

œuvre étrange un comte qui épouse une fille de noble maison et qui emprunte les habits d'un ouvrier, afin de savoir s'il se pourra faire aimer pour lui-même. La femme du comte est charmante, mais d'un caractère, — les personnages le disent et cela est nécessaire, car on ne le devinerait pas, — d'un caractère insupportable.

Un maître verrier, un intendant rapace, se débattent dans un semblant d'action qui ne commence pas, qui ne se poursuit pas, qui finit platement... que sais-je enfin?

Puis on admire encore un capitaine des gardes, — le comique de la situation, — on remarque surtout sa grande épée. Et voilà je crois en raccourci et en décousu, le récit fidèle du livret de *la Petite Comtesse.*

Je ne ferai pas à M. Gaston Escudier la mauvaise plaisanterie de charger sa conscience d'auteur de la responsabilité de cette pièce.

Notre confrère s'est borné à une adaption à la scène française, d'une détestable farce italienne. Il a mal choisi, voilà tout.

Quant à la musique. Je pense que si elle ne nuit pas au poème, elle ne lui sert pas non plus.

On n'avait pas entendu depuis longtemps une pareille enfilade de mélodies insipides. C'est d'une banalité absolue. Il est vrai, disons-le comme atténuation, que la pièce date de 1828, si la mémoire ne nous manque pas.

Mademoiselle Breton, MM. Sotto, Emmanuel et Galabert ont été inutilement héroïques. Ils étaient étouffés sous le poids de cette indigeste production.

M. Nazet était forcé de jouer cette pièce, épave de la direction précédente. Je suis bien convaincu qu'il n'acceptera plus les engagements pris par d'autres que lui et je souhaite au *Roi d'Yvetot* un succès qui effacera jusqu'au souvenir de cette désastreuse *Petite Comtesse.*

THÉATRE DES FOLIES-DRAMATIQUES. — 24 *Février* 1876. — M. Alexandre est miroitier, inventeur ou propagateur de glaces qu'il vend nues ou encadrées. C'est un aimable homme et c'est un des plus joyeux négociants du faubourg Saint-Antoine. Les lauriers des faiseurs d'opérettes l'empêchaient de dormir. Un beau matin il se leva résolu. Il lut avec une attention scrupuleuse *le Chapeau de paille d'Italie*, *la Mariée du mardi gras*, *les Saltimbanques*, quelques féeries, *les Visitandines*, toutes œuvres qu'il adore, puis, le soir venu, il se coucha heureux car il n'avait pas perdu sa journée. Le sommeil de M. Alexandre fut plus troublé que jamais. Ce qu'il avait lu tourbillon-

nait dans son cerveau, se mélangeait, s'arrondissait, et formait un tout singulier et nouveau.

A l'aurore, M. Alexandre prit une plume et se mit à écrire avec rage. Deux mois après, sa pièce — *Fleur de Baiser* — passait de son cerveau dans le cabinet de M. Cantin où elle était lue, approuvée et finalement montée.

M. Cœdès était chargé de la musique.

La pièce, née de lectures et de souvenirs, s'en est ressentie au point de vue de l'invention et de l'originalité.

Il s'agit d'une jeune fille que doit épouser un homme qu'elle n'aime pas. Au moment où le mariage va être consommé, le cousin de la jeune fille, officier de marine, arrive de Madagascar. Il aime Fleur de Baiser et celle-ci l'adore. Par conséquent il l'enlève, à l'aide de son fidèle gabier, au nez de toute la noce qui se met à la poursuite des ravisseurs.

Cela dure trois actes. Il y a des courses folles, des meubles qui marchent, des marins qui se déguisent en nonnes, et par dessus tout une gaieté au gros sel qui ne supporte pas l'analyse, mais que l'on subit avec plaisir si l'on a bien dîné.

C'est drôle, brutalement gai et vieux comme le monde.

M. Cœdès a écrit quelques polkas et quelques quadrilles pour ce vaudeville.

On attaque cette musique avec une sévérité qu'il est difficile de comprendre quand on a vu la pièce. Il n'était guère possible de faire chanter des matelots et des marchands forains, comme s'ils étaient des ducs et des princes. Et si la pièce est gaie et bruyante, la musique l'est aussi.

Assurément, M. Cœdès ne comptait pas asseoir sa réputation avec cette partition de vaudeville. Il n'y a rien gagné, mais il n'y a rien perdu.

Mademoiselle Jane May, madame Tassilly et MM. Milher, Luco et Haymé ont interprété avec une conscience dont on doit les féliciter la pièce de M. Alexandre.

Milher et Luco surtout sont désopilants.

RAOUL DE SAINT-ARROMAN.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

NOUVELLES

Le lecteur trouvera dans la Chronologie *qui paraîtra le 15 juin la nomenclature des faits qui ont été omis dans les* Varia. *Le but de cette* Chronologie *est de combler les lacunes inévitables de nos Faits divers et Nouvelles.*

— Après des lenteurs bien justifiées par l'examen des partitions de cinquante-quatre concurrents, le jury a décerné le prix Cressent à M. William Chaumet, bordelais de naissance et parisien d'adoption. Le lauréat a 30 ans. Il manifestait dès son enfance une véritable passion pour l'art qui vient de lui donner une première récompense. Sachant à peine la gamme d'*ut,* il composa une poésie du *Sire de Joinville,* une petite bluette qui dénotait de véritables qualités.

Plus tard, étant au collége, pendant qu'il suivait un cours de solfége, il réussissait, à force d'économies et à l'insu de sa famille, à prendre des leçons d'harmonie et de contrepoint avec un vieil alsacien, élève de Reicha.

Il publia à vingt ans, sous des pseudonymes divers, plusieurs morceaux qui sont disséminés aujourd'hui, mais dont un *lied* signé *Athenoven*, édité chez Flaxland, a une valeur réelle. Ce morceau extrêmement intéressant est écrit pour piano et violon. L'influence de Schumann y est évidente, mais on y sent aussi un caractère de fraîcheur et de poésie tout personnel.

Il y a trois ans, sous la direction de M. Jules Ruelle, à l'Athénée, M. Chaumet a fait représenter un opéra-comique en un acte, *le Péché de Géronte*, dont le succès ne fut pas grand. On reconnaît cependant un certain mérite à cette petite pièce sans importance d'ailleurs.

Quelques temps après, M. Chaumet fit représenter à Bordeaux une pièce fantastique, *Idéa*, qui eut beaucoup de succès et atteignit trente représentations.

Depuis, son talent a grandi et nous aurons bientôt l'occasion de l'applaudir quand on représentera la pièce du concours, *Bathyle*, due pour les paroles à M. Blau.

— Dans la revue générale de la musique en 1875, que M. Adolphe Jullien vient de publier à la *Revue de France*, comme il fait depuis quatre ans à la fin de décembre, notre collaborateur s'exprime en ces termes sur les trois deuils qui ont frappé l'école française au courant de l'année dernière :

« M. Léon Erharth, le dernier prix de Rome couronné, meurt en Italie, à l'aurore de la vie, avant vingt-deux ans, laissant à peine quelques pages ébauchées; Bizet succombe à trente-sept ans, dans la force de l'âge, comme son talent arrivait à complète maturité, au moment précis où il semblait devoir recueillir les fruits d'un travail opiniâtre. Enfin, madame Farrenc disparaît après soixante-dix ans, à la fin d'une longue carrière, laborieusement et glorieusement remplie, et dont le souvenir ira grandissant à mesure que les sérieuses compositions de musique instrumentale seront mieux appréciées du public, dont le goût se forme et dont les préférences s'épurent de jour en jour. Et par une coïncidence frappante, tous trois : l'adolescent, l'homme et le vieillard furent enlevés comme par un coup de foudre. S'il s'était fait, dans ces derniers temps, un silence immérité autour de madame Farrenc parce qu'elle répugnait à suivre la route des succès faciles et qu'elle avait trop le culte de son art pour l'avilir par des œuvres futiles; si le gros public ignorait ses ouvrages et jusqu'à son nom, les plus grands artistes les connaissaient bien et lui accordaient toute leur estime. Schumann, notamtamment, qui jugeait les moindres créations de la musique avec un rigorisme bien légitime, avait distingué dès le début le rare talent de cette femme hors ligne :

« Si un jeune compositeur, écrivait-il en 1836, me présentait des variations semblables à celles de L. Farrenc (op. 17), je lui ferais tous mes compliments sur ses heureuses dispositions et sur la solide éducation dont ses morceaux témoignent à chaque page. Je ne fais que d'apprendre la situation du musicien ou plutôt de la musicienne, qui est la femme du célèbre éditeur de musique de Paris, et je crains dès lors que ces lignes ne parviennent difficilement à sa connaissance. Il s'agit de petites études vives et piquantes, terminées peut-être encore sous l'œil du maître, et qui pourtant sont si fermes de contour, si sages d'exécution, si achevées, en un mot, qu'elles vous tiennent sous le charme, d'autant mieux qu'il s'en dégage un léger parfum sans artifice. On sait que les thèmes qui se prêtent aux imitations sont particulièrement propres à être variés, de façon que la musicienne a pu se répandre en jeux de toutes sortes et en canons pleins d'élégance. Il n'y a pas jusqu'à une fugue exacte avec sujet, contre-sujet, etc., qu'elle n'ait réussi à souhait et où l'on ne distingue partout une grande légèreté de main et une heureuse veine mélodique. » De combien de compositeurs français Schumann en aurait-il pu dire autant? »

— Le ministère des Beaux-Arts vient de faire remettre quelques subsides à titre d'encouragement à cinq sociétés de musique :

A la Société des Compositeurs, pour ses prix de concours	400 fr.
Aux concerts du Châtelet.....	2.000 »
A la Société de Quatuor de M. Maurin.....	400 »
A la Société de Quatuor de M. Lelong.....	400 »
A la Société de Quatuor de M. Tandon.....	400 »

Voilà qui va engager ces messieurs à donner à la musique classique une nouvelle impulsion.

— Jeudi 23 mars ont eu lieu, en l'église de la Madeleine, les obsèques de Léon Ehrharth, le jeune pensionnaire de l'Académie de France à Rome, enlevé dans sa vingt et unième année à son art, qu'il promettait d'illustrer, quand une mort imprévue est venue le frapper loin de son pays et loin de ses parents. Les restes mortels de Léon Ehrharth, décédé à Poretta, près Florence, ont été transportés en France par les soins et aux frais du ministère des Beaux-Arts. La maîtrise de la Madeleine, sous la direction de M. Th. Dubois a fait entendre un *Kyrie* et un *Benedictus* du jeune maître que l'on pleurait. Le *Kyrie* surtout a paru fort remarquable. Un grand nombre de musiciens emplissaient la nef. MM. Ambroise Thomas, Gounod, Weber, Jules Cohen, de Laborde, Heyberger, Massenet, Marmontel, étaient venus rendre hommage au jeune compositeur.

— Nous annonçons la mort de M. Alexis Azevedo, qui, pendant de longues années, a joué un rôle important dans la critique musicale.

M. Azevedo était né à Bordeaux, le 18 mars 1813, l'année où fut joué pour la première fois *le Nouveau Seigneur de Village*.

Roger de Beauvoir, dans son roman *le Chevalier de Saint-Georges*, met en scène le chanteur Azevedo, ami du célèbre Garat, en compagnie duquel il chantait à la cour de Marie-Antoinette. Cet artiste était cousin du grand-père de notre confrère.

Alexis Azevedo étudia successivement le violon et la flûte, mais il opta pour ce dernier instrument et entra, en 1832, à la classe de Tulou au Conservatoire de Paris. Bientôt il sembla renoncer à la musique pour s'adonner aux affaires, sans pourtant perdre de vue son art de prédilection, car nous le retrouvons peu de temps après se livrant à la littérature musicale dans divers journaux tels que *le Siècle* et *la France Musicale*. Vers 1846, il est rédacteur en chef du journal *la Critique Musicale*. En 1858 et 1859, il donne des articles-variétés à *la Presse*. Enfin, le 1er septembre 1869, il prend possession du feuilleton musical de *l'Opinion Nationale*, et le garde jusqu'à la guerre de 1870. Membre honoraire de la Société chorale Galin-Paris-Chevé, il est un des plus ardents propagateurs de la nouvelle méthode d'enseignement musical. Les polémiques d'Azevedo pour l'adoption de cette méthode, celles qu'il a soutenues contre Fétis (*Origines de la Gamme*, *Paternité de l'air de la Marseillaise)*, contre Halévy *(Question des Muances)*, et contre Scudo ont été remarquées. On se souvient aussi de ses campagnes contre Halévy, Gounod, Meyerbeer et Wagner. Mais, en dépit des objections

et des ripostes, Azevedo tint bon et ne modifia rien sur un genre de musique qu'il qualifie plaisamment d'Ecole du *civet sans lièvre*.

Azevedo travaillait depuis vingt ans à un livre intitulé *Philosophie de la Musique*.

Il laisse quelques ouvrages dont voici les titres :

— Sur le livre intitulé *Critique et littérature musicale*, de M. P. Scudo (Paris, 1852, in-12).

— *Félicien David, sa vie et son œuvre* (Paris, Heugel, 1863, 1 vol. gr. in-8°, portrait lithographié, deux autographes).

— *G. Rossini, sa vie et ses œuvres* (Paris, Heugel, 1865, 1 vol. gr. in-8°, autographes et trois portraits dont un est la reproduction du médaillon en marbre d'H. Chevalier, à l'Opéra).

— *Sur un nouveau signe proposé pour remplacer les trois clefs de la notation musicale* (Paris, Escudier et Girod, 1868, in-8). Conférence faite à la Société des compositeurs de musique.

Dictionnaire musico-humoristique, par le docteur Aldo, membre de la fourchette harmonique et de plusieurs autres Sociétés savantes, précédé d'un avertissement par Alexis Azevedo (Paris, Gerard, 1870, in-12).

Il est évident que le nom d'Aldo est un pseudonyme d'Azevedo, composé des deux premières lettres du prénom et des deux dernières du nom.

Après la guerre, Azevedo rédigeait seul un petit pamphlet périodique sous forme de *Lanterne* intitulé : *les Doubles-croches malades*, et qui ne vécut point.

— Nous apprenons une triste nouvelle : madame Mélanie Reboux vient de mourir d'une péritonite, qui l'a enlevée en quatre jours.

C'était une artiste pleine de volonté, et qui serait certainement parvenue à occuper la situation qu'elle était en droit d'espérer.

Elle était âgée d'une trentaine d'années. Elle débuta, au sortir du Conservatoire, à l'Opéra, dans le rôle du pâtre de *Tannhœuser*, en 1861. Puis elle parcourut l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre et l'Amérique, où elle obtint de grands succès, dans l'emploi des Falcon. Elle fit, à son retour à Paris, une nouvelle et courte apparition à l'Opéra, à la suite de laquelle, changeant brusquement de genre, elle alla chanter *la Fille de madame Angot* aux Folies-Dramatiques. Elle créa l'année suivante, le rôle principal de *la Belle au Bois-Dormant*, de Litolff, au Châtelet, où elle retourna, lors de la tentative d'opéra populaire, pour jouer *les Amours du Diable*. Elle y fut très vivement appréciée.

— Voici, dit M. F. Oswald du *Gaulois*, le bilan des nouveautés théâtrales en province durant l'année 1875; il prouvera à nos lecteurs que la décentralisation tant prônée est plus difficile à réaliser qu'on ne le pense : A Toulon : *Gheisa*, de M. Paul Aube; à Lille, *Jeanne Maillotte*, de M. Raymond; à Rouen, *la Cure merveilleuse* de M. Hep, et *la Halte du roi*, de M. A. Boieldieu; à Marseille, *Fatma*, de M. Fligin, et *le Barbier du roi*, de M. Gigou; à Perpignan, *Guillaume de Babertany*, de M. Colt; à Angers, *la Branche de genêt*, de M. Febvre, et à Alger, *la Marguerite*, de M. Dermineur.

FAITS DIVERS.

PARIS. — *Opéra.* — Jeudi dernier a eu lieu la répétition générale de *Jeanne d'Arc*, l'opéra de M. Mermet. La première représentation sera donnée probablement lundi prochain. Nous pouvons dire dès aujourd'hui que la mise en scène et les costumes sont remarquables, et en tous points dignes de notre première scène lyrique.

Voici comment les rôles sont distribués :

Jeanne d'Arc	Mmes	Krauss
Agnès Sorel		Daram
Le Roi	MM.	Faure
Gaston de Metz		Salomon
Richard		Gailhard
Ambroise de Loré, capitaine		Gaspard
Un astrologue		Caron
Un sergent de bandes		Bataille
Le Bar de Buc		Galli
Trois truands		Sapin Auguez Gresse
Jacques d'Arc		Menu

M. Faure, qui était indisposé, a été remplacé à la répétition générale par M. Manoury, mais il reprendra son rôle le jour de la première représentation.

Théâtre-Lyrique. — On répète activement *Dimitri.* M. Vizentini a engagé un jeune ténor, M. Richard, premier prix de chant du Conservatoire en 1870, engagé d'abord à l'Opéra, où il a chanté *la Favorite*, en 1872. Le baryton Boyer et madame Engalli ont aussi signé un engagement.

Opéra-Comique. — M. du Locle a quitté la direction de l'Opéra-Comique ; il a été remplacé provisoirement par M. Perrin, directeur du Théâtre-Français. Le premier acte du nouveau directeur a été d'engager M. Léon Achard, qui a débuté le 22 mars dans la *Dame Blanche.* M. Achard chantera le rôle principal de *Piccolino*, primitivement distribué à M. Duchesne.

M. Jules Barbier a lu, la semaine dernière, aux artistes de l'Opéra-Comique le poème des *Amoureux de Catherine*, musique de M. Henri Maréchal, prix de Rome. Les rôles ont été distribués à mesdames Chapuy et Decroix, et MM. Nicot et Thierry.

Les répétitions vont être menées très activement.

Théâtre-Italien. — Verdi est arrivé à Paris. Il commence aujourd'hui les répétitions d'*Aïda.*

Renaissance. — Avant-hier, 30 mars, centième représentation de la *Petite Mariée.*

Folies-Dramatiques. — A *Fleur de Baiser* vient de succéder une reprise de l'*Œil crevé.*

Variétés. — Jeudi dernier, première représentation de *le Roi dort*, féerie de MM. Labiche et Delacour.

Théâtre-Taitbout. — Lundi prochain, première représentation du *Roi d'Yvetot*, opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Chabrillat et Hemery, musique de M. L. Vasseur, interprété par MM. Bonnet, Gobin, Laurent, Galabert, mesdames Prelly, Desclauzas, Toudouze, Tassilly et Debreux.

Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant ; ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.

A. MERMET

(NOTES INTIMES)

Le nouvel opéra, *Jeanne Darc*, paroles et musique de M. Mermet, étant l'actualité artistique de cette quinzaine, le Rédacteur en chef de *la Chronique musicale*, tout en réservant à qui de droit la critique du poëme et de la partition, a pensé qu'il y avait tout à la fois intérêt et impartialité à dégager la personnalité du compositeur et me charge de présenter l'*homme* aux lecteurs de ce recueil.

Ce n'est pas besogne facile. Déjà, aux jours de la victoire de *Roland à Roncevaux*, maints essais biographiques ont été tentés. Mais ce ne sont

pour la plupart que des racontars de petites légendes, quand ce ne sont pas des erreurs complètes.

Ainsi Auguste Mermet n'est pas plus breton qu'il n'est étranger, comme on l'a imprimé çà et là.

Il est né à Bruxelles, c'est vrai, mais alors la Belgique était française. Le père du compositeur, M. Antoine Mermet (un enfant de Béfort!), mort depuis colonel (et non pas général; on a encore confondu avec son oncle le général tué à Lonato), tenait garnison à Bruxelles en qualité de chef d'escadron des chasseurs de la garde impériale.

Mermet, né au régiment, est donc tout ce qu'il y a de plus Français; ce détail précis a l'inconvénient de révéler l'âge de celui que l'on a appelé le compositeur *veinard!* mais en bonne conscience, devant ce chiffre : la soixantaine! et en songeant à quarante années de travail incessant, on pardonnera peut-être à Mermet d'avoir été assez veinard pour avoir pu livrer deux grands combats sur la scène de l'Opéra.

Son enfance fut celle d'un fils de famille, riche et considérée; choyé par sa mère et sa sœur — qui vivent encore; quand vint l'âge des études, on le mit au lycée de Versailles où sa nature indépendante commença à se révéler. Ses notes étaient régulièrement ainsi conçues : « Travail excellent, conduite détestable; » il chansonnait ou bien il caricaturait ses professeurs et organisait très fréquemment des révoltes en musique.... avec force chœurs, pour lesquels, à son grand désespoir, il ne pouvait recruter d'autre basse que celle de son condisciple M. Lemoine Montigny, actuellement directeur du Gymnase. Enfin un jour qu'il venait de lire une histoire de Guillaume Tell, il se sauva à pied du collége de Versailles et ne fut rattrapé que dans la forêt de Fontainebleau où il fit aux questions de la gendarmerie cette seule réponse : qu'il allait en Suisse entendre en pleine montagne le Ranz des vaches.

Cela lui valut d'être mis à Paris, dans une prison plus étroite, la grande institution tenue par M. Goubaux, l'un des auteurs de *Trente ans ou la vie d'un joueur*; et comme son oncle, le contre-amiral, voulait qu'il entrât à l'École polytechnique, il se jeta avec son ardeur habituelle dans les mathématiques; mais, un jour de sortie, on le conduisit au théâtre Feydeau, à une représentation du *Mazaniello* de Carafa. Transporté d'enthousiasme, il s'écria : je serai musicien! et, au lieu de rentrer à la pension, il se réfugia chez un ancien camarade, Mazhar, parce que celui-ci qui, par parenthèse, est devenu plus tard Mazhar-Bey, en Égypte, mais n'était alors qu'un élève de Leplus ou de Tulou, avait un assortiment de flûtes.

C'est sur la petite flûte qu'il lui emprunta, et qui est encore accrochée

dans son cabinet de travail, que Mermet s'apprit ses premières notes, en essayant de recomposer l'air de bravoure qu'avait chanté le père Ponchard-Mazaniello.

Puis un autre jeune ami, Fromenthal qui devait rendre plus tard si illustre le nom d'Halévy, lui enseigna tout ce qu'il savait de grammaire musicale.

Alors commence la vie du lutteur! — Les vivres étaient coupés; le travail seul, un travail acharné, le sauva; élève le matin, il professait le soir à de plus ignorants que lui. Fétis lui procura quelques copies de musique; il chantait dans les salons ses premières romances, car il avait une jolie voix; qui s'en douterait maintenant? Mais que de longs jours de misère! que de mois de souffrances! d'autant que l'homme était d'un caractère droit, franc, ennemi de toutes concessions; bref, son mobilier se composait d'un canapé et d'une cruche, quand, dans un jour béni, arriva dans sa mansarde une invitation de mademoiselle Duchesnois.

La célèbre tragédienne du Théâtre-Français avait alors, rue de la Tour-des-Dames, un des salons les plus fréquentés de Paris. Elle avait eu occasion d'entendre Mermet, et, un jour, elle obtint de son amie, madame Damoreau, qu'elle voulût bien chanter un morceau de son jeune protégé. Mais justement Mermet n'avait, à ce moment, de nouveau qu'un duo pour ténor et soprano; impossible de penser à un artiste de l'Opéra! Un ami qui avait une charmante voix, M. Dartigues, eut cette audace et ce dévouement de donner la réplique à la *prima-donna* de l'Opéra-Comique.

Quant à l'accompagnateur, c'était tout simplement Listz.

Ce duo, qui est l'origine du charmant andante du violon solo dans le ballet de *Roland à Roncevaux*, eut un tel succès qu'un des habitués de la maison, le poète Alexandre Soumet, confia sur le champ à Mermet la musique d'une cantate qu'il venait d'achever.

Puis, quelques jours après, il voulut le présenter à son ami Lesueur de l'Institut, qui, frappé des dispositions du jeune compositeur, en fit son élève favori.

Car Mermet, quoi qu'il ait été imprimé, n'a jamais eu d'autre maître que l'auteur de *la Caverne* et des *Bardes*.

Entre temps, et au milieu de ses sérieuses études, il composait toujours et c'est à cette époque (1845) qu'il donna au théâtre de Versailles sa première pièce, *la Bannière du Roi*, dont les paroles étaient de Carmouche et de Félicien Malefille, le futur auteur des *Sept Enfants de Lara*, des *Mères repenties*, etc.

Curieux souvenir! Dans cette pièce inspirée par le roman de Walter

Scott, Richard Cœur-de-Lion, le rôle du ténor fut créé par.... Palianti, vous vous rappelez ce brave auvergnat de Palianti, l'amusant brigand de *Fra-Diavolo.*

Alexandre Soumet travaillait à ce moment à un *Roi Saül.* Comptant sur son jeune compositeur, il se mit en rapport avec Malefille, et la tragédie devint le *Roi David*, dont la partition fut bientôt terminée et résolument présentée à M. Léon Pillet, alors directeur de l'Académie royale de musique.

Ici, il faut faire justice d'une légende que Jules Lecomte, de l'*Indépendance Belge,* a mise en circulation. Beaucoup d'autres après lui ont raconté qu'un jour, M. Léon Pillet étant à la fenêtre chez madame Stoltz, dans son appartement de la rue Chauchat, entendit par hasard un voisin qui, à un étage supérieur, chantait à pleine voix un morceau très original et absolument inconnu de lui. On ajoutait que, vivement intrigué, il était monté avec madame Stoltz sonner à la porte du chanteur, qui n'était autre que M. Mermet, et, séance tenante, après avoir entendu dix autres morceaux, avait reçu cette partition qui lui tombait du ciel.

La vérité est presque plus jolie que cette légende, la voici : — J'ai dit que M. Léon Pillet avait gardé la partition du *Roi David*, présentée par M. Mermet, et comme il ne faisait rien sans consulter madame Stoltz, il la lui avait soumise. Le lendemain une lecture à huis clos fut ménagée grâce à une petite conspiration de l'excellente mademoiselle Nau qui en prévint amicalement l'auteur, lui promettant de lui faire part au plus tôt du résultat. Mais Mermet ne put attendre, et, dès huit heures, il s'était blotti sous une porte cochère en face des fenêtres ouvertes de madame Stoltz. Au bout d'un siècle d'attente, il entendit l'accompagnateur Fichel qui se mettait au piano, puis l'admirable voix de Rosine Stoltz qui donnait à pleine volée, puis les vocalises de mademoiselle Nau, puis la basse puissante de Brémond; mais la partie de ténor! rien! rien! Gardoni n'avait pu venir. Alors Mermet n'y tient plus, il traverse la rue, monte l'escalier, et se précipite dans le salon de madame Stoltz en entonnant la partie du ténor; M. Léon Pillet, après un moment de surprise, a reconnu l'auteur qu'il présente à la grande artiste et quand, à la fin de la soirée, Mermet se retire, après mille excuses, madame Stoltz lui dit :

« — Vous oubliez quelque chose, monsieur...

« — Quoi donc, madame?

« — Votre bulletin de répétition pour demain.

On sait les suites; malgré un très franc succès, *le Roi David* n'eut qu'un petit nombre de réprésentations par suite du départ subit de madame Stoltz pour l'Italie, où elle obtint de Rossini son dernier opéra, *Robert*

Bruce ; à son retour elle répéta encore une fois son rôle du berger David, mais c'était le moment de la cabale qu'elle avait soulevée en haut lieu; depuis le jour d'un certain bouquet foulé aux pieds, elle ne pouvait paraître sans soulever d'indignes protestations; ce fut même à cette représentation dernière du *Roi David* qu'après ses « adieux à la Harpe, » elle fut sifflée et rentra dans la coulisse en disant avec sa grande loyauté d'artiste, à l'auteur consterné : « Ah! vous savez, M. Mermet, ce n'est que pour moi ces sifflets ! »

A partir de cette époque, (1846), la vie de misère et de souffrances cesse pour Mermet. La famille ne combat plus, elle soutient cette vocation que le succès a confirmée; de nombreuses et illustres amitiés qui ne se sont jamais démenties se groupent autour de lui : c'est Léon de Maleville, c'est Orfila, puis que sais-je? Lireux, Laurent-Pichat, Ducuing, Laurent Jan, d'Ortigues, Lacombe, Barbereau, Chenavard, Emile Augier, Duclerc, Latour-Saint-Ybars, Blaze de Bury, etc. etc. Le divan Le Peletier, où se faisaient et se défaisaient alors les réputations, l'acclame. Mais si la vie de misère a cessé, la vie de lutte continue plus que jamais.

Entre le *Roi David* (1846) et *Roland à Roncevaux* (1864), il va s'écouler dix-huit années!

Et cependant, au lendemain de son premier succès à l'Opéra, au lieu d'en profiter, comme tant d'autres, pour écouler çà et là son solde d'anciens travaux, au lieu de rechercher ces succès faciles qui finissent par amener l'opérette, et que son esprit très humoristique eut aisément rencontrés, Mermet avait jeté au plus profond de son armoire toutes ses œuvres de jeunesse. Et lui, fils de soldat, patriote de tout cœur, il se fit immédiatement un programme auquel il voulait consacrer son talent et sa vie : c'était la glorification sur nos scènes lyriques des libérateurs de la patrie.

Après de longs travaux, son choix s'arrêta sur trois grandes figures : 1° *Roland ;* 2° *Jeanne d'Arc ;* 3° Un des héros de la *Révolution Française.*

On sait le succès de sa première tentative, mais ce que l'on ne peut que soupçonner, ce sont les traverses par lesquelles passa l'œuvre une fois terminée. Le directeur actuel, Roqueplan, rendit le manuscrit avec quelques mots de son esprit habituel, en se disant « Mermet rira, il sera désarmé. » Le Seigneur Crosnier ne le lut même pas, tout occupé de la *Santa Chiara* du duc de Saxe-Cobourg-Gotha, lequel avait une croix de commandeur à offrir. Alphonse Royer, mis au pied du mur, criait ce mot si vrai : « Est-ce que l'on joue ses amis ? »

C'est dans un de ses jours de découragement que Mermet, cédant à la misanthropie sans repentir d'un célèbre artiste-écrivain, prit un instant la résolution de mourir avec lui. Arrivés sous le pont d'Asnières, — lieu choisi pour le suicide, — son ami lui dit :

« — Jette-toi le premier à l'eau.

« — Pourquoi ?

« — C'est que je sais nager, et, comme témoin de ton duel avec la mort, si tu renacles, je pourrai te sauver.

« — Eh bien, répliqua doucement Mermet, puisqu'il s'agit d'un duel, témoin, je te propose de déjeuner plutôt avant qu'après. »

Après déjeuner, l'eau parut fade.

Enfin, M. Emile Perrin vint, et malgré les luttes intestines qui se produisent à l'Opéra avant chaque nouvel ouvrage, la première représentation de *Roland à Roncevaux* eut lieu le 4 octobre 1864.

Les souvenirs de cet ouvrage qui, non seulement fit à Paris de si belles recettes à la création et à la reprise, mais a réussi non moins brillamment à Lyon, Marseille, Bordeaux, etc., sont trop récents pour que nous rappelions le succès du poème et de la musique, ainsi que des interprètes : Gueymard, Belval, Warot, Cazeaux, Bonnesseur, mesdames Gueymard, De Maesen, Levielli, et les deux premières danseuses Angeline Fioretti et Laure Fonta.

La jolie mademoiselle Hamakers avait aussi un air très applaudi à la répétition générale et qui fut supprimé, de même que le *trio des Truands* de *Jeanne Darc*, qui, à la répétition générale fut le morceau peut-être le plus remarqué, a disparu à la première.

Arrivons à *Jeanne Darc :*

Il ne s'était écoulé que huit années entre le *Roi David* et *Roland*. Calculez la distance qui sépare *Roland* (1864) de *Jeanne Darc* (1876).

Et cependant, dès 1866, le livret était terminé. L'auteur du poème après avoir lu tout ce qui a été publié sur son héroïne, depuis les vieux Mémoires jusqu'à Michelet, Firmin Didot et M. Wallon, après avoir consciencieusement été en Lorraine pour visiter la maison Darc à Domrémy, puis à Chinon, puis à Reims pour préparer sa scène de la cathédrale qu'il voyait bien autrement que nous ne l'avons vue, après avoir reconstitué lentement les fortifications d'Orléans à cette époque, pour ne pas faire la moindre erreur historique, l'auteur du poème avait fait place au compositeur qui se cacha pendant tout un été dans un coin des bois de la Jonchère, en compagnie seule de son ami dévoué l'accompagnateur Alphonse Duvernoy, et enfin l'œuvre terminée fut soumise à M. Emile Perrin.

Le directeur de l'Opéra reçut avec joie l'œuvre nouvelle de celui qui lui avait donné déjà un grand succès. Mademoiselle Sass et Faure étaient les protogonistes principaux indiqués par lui quand la guerre arriva. Lorsque M. Halanzier prit la direction, il accepta dans l'héritage de M. Perrin *la Jeanne Darc*, qu'il destina successivement à mademoiselle Devriès, puis à mademoiselle J. Hisson, puis à mademoiselle Danieri, et qui est enfin devenu la création à jamais mémorable de la vaillante et grande artiste qui a nom Krauss.

Ici je m'arrête, n'ayant pas mission de dire ce que je pense du poète et du compositeur.

Quant à l'homme, après cette biographie si écourtée, je n'ai pas besoin de vous le présenter. La belle gravure qui figure dans ce recueil, d'après la photographie de M. Truchelut, est le portrait vivant de Mermet.

Pour les curieux d'intérieur, j'ajouterai que Mermet occupe au cinquième étage, mais au boulevard des Italiens, un modeste logement où l'on voit dès l'entrée le portrait de son père et dans tous les coins les tableaux et souvenirs de ses amis. Il n'y a pas un coin de vide.

Si l'on me demande qu'elles sont ses préférences musicales, je puis répondre : Glück et Spontini, puis Rossini avec *Guillaume* et *Moïse*, Weber avec *Freyschutz*. Quant à l'école moderne, il s'exprime à ce sujet avec une indulgence et une réserve courtoises, dont bien peu de ses jeunes confrères viennent de lui rendre la monnaie.

Maintenant, au lendemain de *Jeanne Darc*, que va faire Mermet? Je sais qu'il a déjà renoncé à tenter sa troisième épopée lyrique, rêvée à propos de la Révolution française; je sais aussi qu'il songe à un grand travail sur un magnifique sujet antique, pour lequel le secret est demandé à ses intimes, mais je ne serais pas étonné non plus si, d'un jour à l'autre, il prenait fantaisie à l'auteur de *Roland* et de *Jeanne Darc* de reprendre dans ses cartons et de présenter à l'Opéra-Comique et au public, un *Pierrot pendu*, paroles et musique de A. Mermet.

ADOLPHE DUPEUTY.

LA FOIRE SAINT-GERMAIN [1]

VIII

u début, à l'exception des armes, des livres, des draps d'or, d'argent et de soie, on vendait de tout à la Foire. Lorsque l'on eut construit autour, la vente du bétail seule fut supprimée.

Nous avons dit que la Foire était franche; en effet, non seulement tous les marchands du dehors pouvaient y venir, mais encore il était loisible aux ouvriers non maîtres d'y étaler sans crainte d'être inquiétés par les jurés de la ville. Parmi les marchands provinciaux qui fréquentaient le plus assidument la Foire Saint-Germain, on remarquait ceux d'Amiens, de Beaumont, de Reims, de Nogent et d'Orléans; parmi les étrangers, les marchands allemands, arméniens et turcs. Mais ces derniers, pour la majeure partie, étaient faux teint.Sous le costume oriental et soigneusement grimées, les La Reynie et les d'Argenson comptaient les plus fines mouches de leur police secrète. De même, messieurs les filous; comme ils savaient leur métier non moins bien que les lieutenants de police le leur, ils ne se faisaient pas faute d'affubler du même costume nombre de compères des

(1) Voir les numéros des 1er décembre 1875 et 1er avril 1876.

deux sexes, ce qui permettait aux marquises de la Papelardière et aux marquis de Gourdinvilliers, coqueluches de la rue Sainte-Avoye, de nouer de bonnes intrigues à la Foire, et surtout de *faire* montres, bourses, tabatières, mouchoirs, enfin tout ce qui se met dans les poches et les goussets.

Quant à énumérer le *tout ce qui se vendait à la Foire*, on comprend que c'est un travail que nous n'avons même pas essayé d'entreprendre. Seulement, de ci, de là, nous avons noté quelques objets qui caractérisent plus particulièrement ce que les simples et naïves gens appellent toujours le *bon vieux temps*. Par exemple, nous citerons sans ordre, ni gradation, ni qualité, ni genre, ni espèce : *à la fortune de la plume*, si nous pouvons nous exprimer ainsi (et pourquoi pas, puisqu'on dit *à la fortune du pot*?). Si bien que tout porte à croire que la nomenclature sera une véritable macédoine.

Donc, on vendait à la Foire Saint-Germain : Coffrets, tours de gorge, miroirs d'écaille de tortue, engageantes, savonnettes de crême de savon, essences de Rome, de Gênes, de Nice, eau de fleurs d'oranger, essence pour les cheveux, essences pour les tabacs, eaux d'Ange odoriférantes, manchons, palatines, cassolettes, colifichets, c'est-à-dire jouets d'enfants en étoffes, en plomb, en *cartes;* essence de beauté, cuir à repasser les rasoirs, pommade Ninon de Lenclos, poudre de fleurs *dentifrique*, eau des mille fleurs, pain d'épices, cervelas, lait d'Amarante, essence d'ambre et de musc, lait virginal, thé, café, *rossolio*, vespetro, montres, tabatières, laques, faïences de toute forme, bijoux en or et en argent, chapelets, eau d'anis, eau clairette, draps ou autres étoffes de laine, ou mêlées de soie ou de laine, ou de fil et de laine; orgeat, bonnets à la bénéficiaire, étoffes de la Chine, déshabillés à bonne fortune, mastic pour les trous à petite vérole, baume de Perse, cordons de chapeau, cannes, eau de senteur de Constantinople, nœuds d'épée, confitures, rubans d'or, vin de Saint-Laurent, des Canaries, écharpes, tabliers, fichus, ratafia, robes de chambre de Marseille, chemises de toile de Hollande, robes de chambre à la mode, bonnets à la siamoise, fromage de Milan, vins d'Italie, de Grèce, de Malvoisie, ratons « tout chauds, à deux liard, » oranges de la Chine, peignes, couteaux, étuis, ciseaux, indienne à la mode, couvertures de Marseille, olives de Vérone, cornettes, engageantes de Flandre, colliers de verre, instruments de musique, corsets, jupons de Marseille, tableaux de grands prix, et, pour finir, chocolat. Ce précieux produit — bien entendu lorsqu'il est fabriqué selon la formule : cacao, sucre et canelle réduits en pâte — fit sa première apparition à la Foire Saint-Germain de l'année 1659. Un sieur David Chaliou, de Toulouse, l'avait

expédié, parce que investi du privilége exclusif, pendant 29 ans, de « faire vendre et débiter dans toutes les villes et autres lieux du royaume, une composition qui se nomme chocolat, soit en liqueur ou pastilles, en boîte ou telle autre manière qui lui plaira. » Ainsi s'expriment les lettres-patentes de ce privilége datées du 29 novembre 1658.

La nomenclature que nous venons de faire est en grande partie justifiée, comme suit, par la Gazette en vers de Loret, du 22 février 1664 :

Je n'ai point vu encore la Foire,
Mais j'ai su de gens qu'on doit croire,
Qu'on y voit de tous les côtés
Cent plaisantes diversités;
Car outre les orfévreries,
Outre les riches pierreries,
Quantité de bijoux fort beaux,
Qui brillent le soir aux flambeaux;
Outre mainte belle marchande,
Outre les toiles de Hollande,
Les beaux rubans, les fins mouchoirs,
Les porcelaines, les miroirs,
Les tableaux et les antiquailles,
Qui ne sont pas pour des canailles;
Les confitures et douceurs,
Marionnettes et danseurs;
Outre les animanx sauvages;
Outre cent et cent batelages,
Les Fagotins et les Guenons,
Les mignonnes et les mignons,
On voit un certain habile homme
(Je ne sais pas comme on le nomme)
Dont le travail industrieux
Fait voir à tous les curieux,
Non pas la figure d'Hérode,
Mais du grand colosse de Rhode
Qu'à faire on a bien du temps mis;
Le haut mur de Sémiramis,
Où cette reine fait la ronde;
Bref, les sept merveilles du monde,
Dont très bien des yeux sont surpris
Et que l'on voit à juste prix.

Il s'agit maintenant de pénétrer dans l'intérieur de la Foire. Pour ce faire, nous avons dit que nous accompagnerions le grave conseiller de S. A. le prince de Waldeck. Suivons-le donc en répétant avec Scarron :

Sangle au dos, bâton à la main,
Porte-chaises que l'on s'ajuste;
C'est pour la Foire Saint-Germain.
Prenez garde à marcher bien juste.
N'oubliez rien, montrez-moi tout;
Je veux la voir de bout en bout.

IX

La Foire Saint-Germain, raconte J.-C. Nemeitz, est un des plus grands plaisirs de Paris. Elle est environnée d'un clos d'ais et couverte pour y être garantie de la pluie. L'on y trouve les plus belles denrées, les plus riches effets et toutes les choses des manufactures de Paris.

Le gros de ces marchandises consiste en galanteries, en confitures et en café.

La plus grande affluence du monde ne commence que sur les huit heures du soir, quand les spectacles et les danses de corde sont finis.

Toutes les boutiques sont illuminées de chandelles très bien rangées, et la presse est si grande qu'on a peine à la fendre.

Tout y est pêle-mêle, les maîtres avec les valets et laquais, les filous avec les honnêtes gens.

Les courtisans les plus raffinés, les plus jolies filles, les filous les plus subtils sont comme entrelacés ensemble.

Toute la Foire fourmille de monde depuis l'entrée jusqu'au bout.

Ceux qui n'ont point de compagnon ni d'autre occupation, se portent dans une boutique d'où ils font la revue des passants. Mais d'autres, qui sont en compagnie, principalement avec des dames, s'asseoient dans une boutique et y achètent quelque chose de quoi jouer. Chacun y contribue. Celui qui gagne la chose mise au jeu la retient ou il en fait quelquefois présent à une des dames. Il faut faire ses emplettes de jour, car le soir on ne saurait marchander à cause de la grande multitude d'hommes. Il y a encore des boutiques où on ne fait que jouer aux dés ; c'est le grand divertissement des Français. Le maître de la boutique en tire le plus de profit.

Les dix heures étant sonnées, chacun se retire et on ferme les boutiques.

Les plus grands divertissements de la Foire sont les troupes de danseurs de corde. Il y en a quelquefois jusqu'à quatre ou cinq de diverses sortes, qui ont dressé leurs théâtres en partie dans la cour de la Foire, en partie au dehors.

L'affluence du monde est indicible, puisque les personnes de qualité sont alors de retour en ville des maisons de plaisance, et que nombre d'officiers sont revenus de l'armée, sans parler de tant d'autres gens des provinces que des procès ou d'autres raisons ont attirés à Paris.

Non seulement les quatre ou cinq troupes, mais encore l'Opéra et les comédies ordinaires, sont pleins de monde.

La troupe qui a gagné le dessus est la plus recherchée. On se jette sur sa tente comme si on allait l'emporter d'assaut.

La danse sur la corde n'est pas de si grande considération que la comédie que l'on joue après.

Il y a dans ces bandes quelques-uns qui avaient appartenu à l'ancien Théâtre-Italien, fermé par Louis XIV, mais rétabli par le Régent. Or, il est constant que le reliquat des Italiens s'est établi à la Foire sous le prétexte de danser sur la corde. Au commencement, ils representaient leurs pièces simplement, par des signes et des postures, n'ayant pas la permission de chanter ni de parler. Puis ils les chantèrent moyennant une gratification à l'Opéra. Les pièces représentées sont prises pour la plupart du théâtre italien de Ghirardi. Ces messieurs sont capables de jouer quelquefois la même pièce quinze jours de suite, selon l'approbation qu'elle trouve.

Les troupes de la Foire se portent envie l'une à l'autre, remuant ciel et terre pour attirer le plus de spectateurs. Celle qui a le meilleur arlequin l'emporte sur les autres.

Les mots bas, burlesques et quelquefois des gestes assez impudents, ne diminuent rien du prix d'une action. J'ai vu souvent avec étonnement que, même des dames de considération, entendaient et voyaient ces saletés sans rougir de honte : que dis-je! elles ne pouvaient cacher le contentement qu'elles en ressentaient, puisqu'elles en riaient de bon cœur. Mais, qu'importe! c'est la grande mode de Paris. Plus une drôlerie est naturelle et grotesque, plus on s'en divertit. Tout est permis à Arlequin et à Colombine, ces deux bons enfants.

Outre les danseurs de corde, il y a des joueurs de marionnettes. Ces gens font un terrible vacarme quand on passe. L'un veut mettre son voisin au sac avec toutes ses pièces.

Il y a quelques ans (1714) qu'un de ces aventuriers fut si heureux, que le maréchal de Villars, étant un soir à la Foire, eut la curiosité d'entrer dans sa boutique de marionnettes où l'on représentait la *Victoire de Denain*. Tout le monde suivit l'exemple; et comme la boutique ne le pouvait contenir à la fois, le maître des marionnettes fut

obligé de répéter la pièce six fois le même soir, pendant que les autres ne pouvaient attraper un seul spectateur.

Polichinelle est assez grossier et massif, mais cela n'empêche pas que, même des dames de qualité, ne viennent souvent voir cette sorte de spectacle : les marionnettes.

Voici ce que j'ai vu de rare à la Foire la dernière année que j'étais à Paris :

Le Scaramouche d'une troupe de danseurs de corde non seulement dansa et se tourna sur la ligne sans contrepoids, mais il joua aussi fort habilement la *Folie d'Espagne* d'un violon qu'il tenait tantôt derrière le dos, tantôt sous le bras et tantôt au-dessus de la tête.

Quelques voltigeurs non pareils, parmi lesquels un Anglais, se signala des autres par son adresse.

Un homme, dansant sur l'échelle, fit des *caprioles* surprenantes, et néanmoins il sut toujours se tenir en balance.

Une tourneuse Anglaise, âgée de quelque vingt ans, qui demeura près d'une demie heure sur le même point, en se tournant comme un sabot avec une grande rapidité, pendant qu'elle prit souvent le change tantôt vers la droite, tantôt vers la gauche, et que tenant six épées nues dans ses mains, les pointes tournées vers le corps, elle en mit une à la gorge, l'autre à l'œil, une autre sur l'estomac, etc., etc. Elle les changea même souvent de place pendant qu'elle tournait sans cesse. Au bout de la pièce, elle ramassa les six épées et les mit sous un bras avec une rapidité inconcevable. Métier très dangereux.

Un Anglais, pareillement de quelque vingt ans, fit des contorsions et des mouvements de corps extraordinaires. Les membres lui étaient comme disloqués et rompus.

Un enfant à quatre bras et d'autres monstres de toute sorte.

Un lion d'une grosseur peu commune.

Un singe habillé premièrement en mousquetaire, puis en demoiselle, ensuite en arlequin. Cet animal salua la compagnie, ôta lui-même son petit chapeau et se le remit; s'assit sur une chaise faite exprès pour lui, comme ferait un homme; il fit avec son petit mousquet tous les exercices d'un fantassin, tira un coup de pistolet, dansa un menuet, fit plusieurs tours dans le cercle monté sur un chien dressé exprès pour cela, tenant un drapeau de sa patte. On disait que le maître avait gagné plus de 5,000 livres pendant le temps de la Foire.

Un lièvre qui battait la caisse et fumait du tabac.

Une prétendue Académie de pigeons. Il y avait quelques pigeons qu'un certain homme avait appris à tirer un petit chariot, comme font

les chevaux, à tourner la broche à laquelle on avait mis de la chair à rôtir, à passer par dessus la baguette, comme des chiens, à courir reprendre ce qu'on leur avait jeté et à exécuter plusieurs autres tours de souplesse.

Un petit chariot à deux chevaux attelés (le tout travaillé en bois), qui faisait des tours en charriant sur la table, et qui retournait de lui-même quand il était au bout. Tout cela c'était l'effet de quelque ressort qu'on avait pratiqué au dedans du chariot et qui le mouvait.

Une autre invention mécanique de papier, qui représentait le théâtre de l'Opéra. Une certaine machine y faisait entrer et sortir les personnages; un homme à l'orchestre battait la mesure, et, à la fin, on y voyait paraître l'Enfer avec toutes les peines que les poètes lui ont attribuées.

Un autre homme avait le *mobile perpétuel*.

C'était une sphère qui roulait sans discontinuer dans une certaine machine faite de fil d'acier, et qu'un certain ressort relançait en haut quand elle touchait le fond de la machine. Et cela allait ainsi sans cesse et sans répit.

Un autre montrait un char de triomphe artistement travaillé en du papier.

Enfin, un autre faisait voir des oiseaux rares de diverses sortes.

Et qui peut nommer les bagatelles qu'il y eut à cette Foire, ainsi que le nombre infini de bateleurs et de joueurs de gobelets.

Le grave conseiller Nemeitz nous apprend encore que les marchands payaient beaucoup pour les places, les tentes et les boutiques, « ce qui faisait qu'ils étaient très chers. » Il nous dit que les boutiques ouvraient tous les jours, les dimanches exceptés, et que l'usage était, après avoir promené dans les allées, d'entrer dans quelque « boutique de café. » En cicerone consciencieux et honnête, il termine par des conseils à l'usage de l'innocente, vertueuse et noble jeunesee allemande.

Prenez garde à vos poches, lui dit-il : « les montres, les tabatières, les mouchoirs et cent autres bagatelles sont en péril à la Foire. Que si vous entendez crier : Gardez vos poches ! défiez-vous des crieurs. Lorsque, le soir, vous entrerez dans quelque boutique de café, ayez bien soin de ne manger trop de ce poisson apprêté en salade et qu'on appelle le thon, ni de boire trop de ces vins qui échauffent, tels que le Saint-Laurent, le muscat, le Frontignan, etc., etc., qui sont alors en grande vogue ; ni de surcharger votre estomac de marrons glacés, de pistaches *endragées* (quelques uns disent *moustaches enragées*), de truffes et d'autres semblables confitures. »

Visitez les théâtres des danseurs de corde, poursuit-il; jouissez de la

vue des décorations « des hommes qui prennent la figure des bêtes sauvages en se couvrant de leurs peaux, mais ne prêtez pas trop l'oreille aux brocards, turlupinades et vilenies qui se disent et se font. Les postures lascives, indécentes, des filles qui dansent choquent la raison et la pudeur. » N'oubliez pas que « les charlatans qui agissent publiquement dans la cour de la Foire, ne sont que pour la canaille. » Evitez surtout « les boutiques à café qui sont dans les petites allées des côtés de la Foire; ce ne sont que de francs....., et les appartements dressés au second étage sont pour les amateurs de la partie carrée. » Enfin, gardez-vous de vous laisser duper. Tel forain se vante de vous montrer un « crocodile tout vif, » qui, lorsque vous êtes entré dans sa tente, ne vous montre de cet amphibie « que la peau farcie. »

Faut-il dire que, bien avant Nemeitz, notre jovial Scarron avait dit en vers burlesques :

Tout ce qui brille n'est pas or
En ce pays de piperie.

Ou bien :

Foire, l'élément des coquets,
Des filous et des tire-laine;
Foire, où l'on voit moins d'affiquets
Que l'on ne vend de chair humaine;
Sous le prétexte de bijoux,
Que l'on fait de marchés chez vous,
Qui ne se font rien qu'à la brune!
Que de gens chez vous sont déçus!
Que chez vous se perdent d'écus!
Que chez vous c'est chose commune
De voir converser sans rancune
Les galants avec les.....

Et encore :

Le bruit des pénétrants sifflets,
Des flûtes et des flageolets,
Des cornets, hautbois et musettes,
Des vendeurs et des acheteurs
Se mêlant *à celui des sauteurs*
Et des Tambourins à sonnettes.
De joueurs de marionnettes
Que le peuple croit enchanteurs.

Voilà, à peu près, ce que fut la Foire Saint-Germain tout le temps qu'elle exista. A l'exception des trois ou quatre dernières années, où sa vogue baissa sensiblement à cause des préoccupations politiques qui s'étaient emparées de tous les esprits, — du peuple comme de la bourgeoisie, de la noblesse et de la royauté, — la Foire fut, répétons-le, la plus joyeuse, la plus bruyante, la plus pittoresquement originale, la plus gauloise enfin des kermesses.

Parlons maintenant des spectacles.

A. PRADINES.

(La suite prochainement.)

L'ÉCOLE DE L'ORCHESTRE [1]

ossini, qui était un excellent chef, aimait peu à diriger les répétitions de ses ouvrages. On sait qu'il avait une irréprochable mémoire. Il composait son œuvre dans tout l'ensemble et la complexité de la partition, sans en écrire une note; il l'élaborait dans sa tête, et quand l'œuvre tout entière, distribuée en chœurs, soli, scènes, duos, trios, détails d'orchestre, rhythmes, effets, fioritures et variantes, était terminée et classée dans sa tête, alors seulement il prenait la plume et écrivait tout d'une traite, comme un copiste. *Guillaume Tell*, ainsi écrit au milieu des visites, des conversations, émerveillait les dilettantes qui accouraient dans le salon du maître pour assister à la naissance du chef-d'œuvre et n'imaginaient pas, ce qui eût été plus raisonnable, que Rossini se bornait à transcrire la partition tout entière formulée dans son cerveau. Cette œuvre si bien aménagée dans ses ombres et ses lumières, si bien tissée, et si une dans sa variété, lorsqu'elle arrive à l'orchestre, il est rare qu'elle réclame, pour être comprise, de grands efforts de la part des instrumentistes ou du chef d'orchestre. « Cela marche tout seul, » disent-ils, et c'est ce qui fait que Rossini n'aimait pas à se préoccuper des répétitions. Il était d'avis que l'œuvre s'imposait d'elle-même ainsi que l'allure et l'accent. En effet, en Italie, en Espagne, dans le midi de la France, le midi oriental, le versant méditerranéen, l'interprétation n'a jamais été fautive. Tout change à Paris.

(1) Voir le numéro du 1er décembre.

C'est une traduction du style italien, ce n'est plus le style italien. Un accent nouveau, une verve différemment caractérisée s'impriment à cette musique qui, dès lors, n'a plus son cachet, sa personnalité, et ne peut plus être aussi nettement comprise. Écoutez chez Pasdeloup, même chez Colonne, l'ouverture de *Sémiramide*, par exemple, elle vous intéresse mais ne vous enlève pas. Que Vianesi la fasse exécuter par son orchestre, aussitôt vous avez comme un sens nouveau, une perception inattendue, et l'élan, le brio, la verve italienne vous saisissent, vous entraînent. C'est que Vianesi a l'ingegno, l'âme, le feu italien, il a fait exprimer à Rossini sa véritable pensée, son originale création, et non une pâle imitation, une copie française de la composition générale.

Confiez la même ouverture de *Sémiramide* ou d'*Il Barbiere* à un kapell-meister de Berlin, de Munich, à un professeur de Copenhague, à un musicastre de Londres, le mal s'envenime. Ils dirigent ces œuvres légèrement ouvrées, travaillées dans l'or et la lumière ; avec la lourdeur compassée, la complexe concordance que réclament les combinaisons instrumentales du Nord; ils pèsent des fines toiles d'idéales araignées, des fils de la Vierge dans des balances de plomb, et ils s'étonnent que l'œuvre reste pour eux et pour le public incompréhensible et sans intérêt.

Renversez les termes : mettez une partition allemande de Gade, de Wagner, de Brahms, entre les mains d'un chef d'orchestre et d'instrumentistes accoutumés aux rhythmes, aux allures de Rossini, de Verdi, c'est toute une révolution. Orchestre et public s'étonnent qu'une œuvre, qu'on leur a vantée et qui mérite tous les éloges, leur paraisse diffuse, sans idée, et ces défauts lui viennent non d'elle-même mais de la maladroite interprétation qui en est faite.

Ce n'est qu'à la longue que l'équilibre s'établit et que les musiques de géographie différente se pénètrent, se marient, pendant que la lutte de l'art dans les deux mêmes contrées divergentes, s'opère sur un autre terrain. Boccherini commence à s'introduire dans la musique de chambre des pays germaniques, après avoir été discuté, blâmé, nié. Haendel, Bach, Gade, en revanche, sont admis depuis quelque temps en Italie et surtout en Espagne, où les dilettantes bien instruits ont toujours sur leur piano Berlioz, Schumann, Wagner à côté de Verdi, de Rossini, de Donizetti, comme ils ont Shakespeare en anglais, Schiller et Gœthe en allemand, Pouchskine et Tourguenief en russe, Dante, Alfieri, Tasse en italien, Camoens en portugais, à côté de leur Cervantès, de leur Larra, de leur Zorilia, de leur Espronceda, impartialement placés côte à côte dans leur bibliothèque.

Mendelssohn, qui eut de si louables qualités, méconnut pendant toute sa vie le génie de Rossini et de Berlioz. Pour Berlioz, il y avait antipathie personnelle : mais pour Rossini c'était incompatibilité de vues, infirmité d'éducation et rivalité inconsciente. Lorsqu'il fut nommé chef d'orchestre à Leipzig, il éleva sa charge à une hauteur inconnue jusque-là. Or l'orchestre qu'il avait à diriger et le public qu'il avait à satisfaire étaient composés de musiciens instruits et presque tous aussi aptes à exécuter qu'à composer, si la faculté créatrice leur avait été donnée. Les auditeurs étaient préparés par ces réunions fameuses, connues sous le nom de Concert du Gewand-Haus, et surtout par les séances incomparables qui avaient lieu à l'église de Saint-Thomas, séances où des jeunes gens, des étudiants, réunis autour de l'orgue, s'exerçaient deux fois par semaine devant un public composé de simples passants, d'amateurs, à conserver vivantes les grandes traditions de l'art musical allemand, à se montrer les dignes successeurs de ce Sébastien Bach dont ils interprétaient si dignement les œuvres et qui semblait revivre dans leurs chœurs. C'est ainsi que se formait un auditoire de choix, fidèle, bon juge et d'autant plus difficile qu'il écoutait en conscience et pour l'édification de son intelligence et de son âme. Mendelssohn fut digne de ses instrumentistes et de ses auditeurs. Peines, travaux, sacrifices, il ne ménagea rien ; il répondit à toutes les exigences, suffit à tous les travaux, à tous les succès. Par ses dons supérieurs, il domina complétement son auditoire et exerça sur ses élèves comme sur son orchestre un ascendant dont la mémoire n'est pas encore perdue. Tous respectaient en lui l'union d'un grand talent et d'un grand caractère. Ils trouvaient ces qualités déjà si rares relevées et mises en lumière par la noblesse invariable de son maintien et par des allures d'homme de compagnie presque introuvables dans le personnel musical, qu'il tienne la plume, qu'il écrive ou qu'il compose. Personne ne se possèda mieux, ne se montra plus naturellement doué du talent de s'observer et de se contenir. Ce sang-froid vraiment admirable ne l'abandonnait jamais, bien qu'il fût de son naturel impatient et prompt à la réplique. La négligence d'autrui le contrariait et il souffrait amèrement lorsque des musiciens arrivaient trop tard à leur poste ou troublaient les répétitions par leurs chuchotements ou par leurs rires. D'ordinaire, en pareil cas, il fixait sur les coupables ses yeux sévères et le bruit cessait. Seulement, un jour voyant que rires et conversations ne discontinuaient pas, il frappa à petits coups sur le pupitre et, le silence obtenu, il dit sèchement.

— « Messieurs, vous avez, sans nul doute, à échanger d'importantes communications ; je ne voudrais pas les interrompre. Dehors vous serez

plus libres. Ici nous sommes réunis pour étudier et pour travailler avec soin et conscience et nous pourrions vous gêner. »

On se le tint pour dit. Au reste, il prêchait d'exemple, et le respect qu'il portait à son art, il le communiqua ainsi à tous ceux qui collaborèrent à ces belles exécutions du Gewand-Haus, sur lesquelles, grâce aux biographes compulsés par nous, nous pouvons dire ici toute la vérité, louange et critique.

Quand il se dirigeait vers son pupitre, Mendelssohn portait sur sa figure et dans tout son maintien le calme religieux, la sérénité, cet amour à la fois respectueux et passionné qui anime l'artiste pénétré de ce qu'il y a de divin ici-bas dans toutes les manifestations de la pensée, et qui lui défend d'en profaner le culte par une attitude indifférente ou simplement négligée. A son pupitre, il se recueillait un moment. On eût dit un fidèle dont les lèvres vont s'ouvrir pour louer Dieu. Tous les intrumentistes attentifs, se tenaient prêts, aussi recueillis que lui-même, puis, sur un signe, tous partaient. Lui, sans agitation fébrile, sans déclamatoire battement, sans gymnase exubérant, il menait sa petite troupe intelligente et docile. Son visage s'éclairait, ses yeux rayonnaient, il animait l'orchestre, et l'auditeur ravi ne pouvait détacher ses regards de ces traits où toute émotion, jusqu'à la plus fugitive, marquait sa trace, où le passage de l'émotion précédente annonçait celle qui allait lui succéder.

Néanmoins, ces exécutions n'ont pas été impeccables, et voici la contre-partie des éloges que nous venons de donner au mérite de Mendelssohn et de son orchestre. Avant Mendelssohn, les morceaux de musique classique joués au Gewand-Haus subissaient les fantaisies personnelles des chefs d'orchestre; on en agissait avec les morceaux classiques comme avec les ouvertures de mélodrames ou les morceaux d'entr'actes. Tous les hivers, régulièrement, on reprenait des morceaux classiques choisis parmi ceux qui ne présentent pas d'insurmontables difficultés. L'exécution était facile, sans incertitude ni hésitation, et le public accueillait toujours avec un plaisir nouveau cette musique de prédilection, avec laquelle il s'était familiarisé, et que l'orchestre jouait comme une mécanique.

Par amour-propre, par dignité, ils abordaient aussi la neuvième symphonie de Beethoven, « la pierre de scandale entre les conservateurs et les novateurs, » en l'attaquant tous les ans et en se préoccupant peu de la mal exécuter. Beethoven n'était pas le Jupiter musical qu'a révélé Habeneck à nos concerts du Conservatoire; on le raillait assez communément, on le disait diffus, incompréhensible, barbare, sans mélodie,

sans harmonie, sans rhythme et sans idée. En le daubant ainsi, on traitait Beethoven comme M. Sarasate s'est permis dernièrement de traiter Rubinstein. Le plus sublime des sublimes violonistes ouvre, chez Saint-Saëns, une partition de Rubinstein; il la feuillette en éventail et la referme en disant : « Rien qu'à voir le grimoire, on imagine sans peine que cela ne vaut pas le diable ! »

La réponse de Saint-Saëns ne s'est pas fait attendre, et elle a été juste ce qu'elle devait être, sans doute, car voilà Sarasate et Saint-Saëns brouillés et irréconciliables, quoi qu'ait tenté Rubinstein.

Beethoven vivant était donc méconnu, et l'on disait pis que pendre de ses compositions. En conséquence, on les exécutait un peu à la légère, et l'impression qui en était le résultat était la confusion. Tantôt on la prenait trop vite, d'autres fois trop lentement, et tous les rhythmes à contre sens, puis les exécutants se disaient mutuellement des compliments, et finissaient par déclarer que Beethoven était, lorsqu'il composa sa symphonie en *ré mineur*, ou imbécile ou enragé.

Mendelssohn vint tout changer, mais il avait son défaut qui était la précipitation. On remarquait qu'il s'emparait çà et là d'un détail, qu'il le travaillait avec obstination et réussissait si bien à le mettre en relief, que le reste de l'œuvre s'en trouvait comme effacé. Il eût mieux valu qu'il portât ses soins à tout faire valoir avec la même attention, le même soin. Le résultat des exécutions dirigées par Mendelssohn était donc la regrettable uniformité apportée dans les œuvres les plus animées et le choix fantaisiste d'un détail habilement ressorti. La précipitation était l'autre défaut, et celui-ci on le retrouvait avec une telle persistance dans les orchestres dirigés par Mendelssohn, que les observateurs ne tardaient pas à en conclure que cette course rapide avait quelque secret motif.

Ce motif on le connaît, Mendelssohn ne l'a pas tout entier dévoilé : il disait, à propos de la conduite des orchestres, qu'un rhythme trop lent a presque toujours des inconvénients, qu'il préférait, lui, aller un peu trop vite ; — qu'une exécution irréprochable est rare et même impossible ; — que la rapidité permet d'escamoter les difficultés ; — que pour voiler les vides, les taches, les imperfections, il faut glisser, ne pas appuyer, éviter les pauses, presser l'allegro et en faire un presto qui termine bien les choses; tenir l'orchestre dans le mezzo-forte, s'écarter toujours du vrai *forte* et toujours aussi du vrai *piano*, etc.

Mendelssohn a fait école : mais il procédait lui-même d'une tradition qui bien avant lui s'était établie dans un grand nombre d'orchestres allemands, français, russes, italiens, anglais. C'est en Angleterre que

cette tradition s'était le plus triomphalement épanouie. A Londres, la Société philharmonique procédait à ses exécutions comme à un steeple-chase. On y exécutait un nombre prodigieux de musique instrumentale, car on sait que les Anglais ont l'appétit aussi vorace que copieux, et l'on ne consacrait à chaque morceau qu'une répétition. L'orchestre partait à fond de train et arrivait comme l'express. On avait entendu un fourmillement de notes et de sons, on avait commencé, on avait fini, on recommençait pour terminer de nouveau au plus vite et, après s'être ainsi dépêché sur une vingtaine de pièces musicales, chacun s'en retournait chez soi ravi, ayant dans son oreille le nombre de notes voulu pour que l'argent dépensé ne se trouvât pas perdu.

Les compositeurs en étaient venus à ne pas écrire d'andante ou à les supprimer. Quand un essai de meilleur goût était tenté, le public, soudain étonné, et savourant des jouissances plus pures, applaudissait; mais alors les critiques faisaient tant de déclamations, rappelaient si éloquemment les lois nationales des traditions anglaises, qu'il fallait vite retourner aux chevaux de poste et, fouette cocher! donne de l'éperon jockey, le prix de la course est au premier arrivé!

Mendelssohn, qui dirigea les concerts de la Société, trouva commode ce procédé expéditif; il s'y plia et devint à son tour un si bon cocher que tous les chevaux (pardon, les instrumentistes) arrivaient fourbus à la fin du concert. C'était un spectacle tout nouveau pour les Anglais et qui répondait aux souhaits de leur cœur. Ils applaudirent, et Mendelssohn reste pour eux le modèle des chefs d'orchestre.

En France, grâce aux concerts du Conservatoire, quand le chef se trompe, c'est l'orchestre qui conduit, car Habeneck l'a stylé à la perection; mais là se trouve encore un écueil.

La rénovation musicale a commencé, et cela dans toute l'Europe, par les dirigés — ce qui est bizarre — et non par les dirigeants. Elle n'est pas descendue d'en haut, des professeurs, des chefs d'orchestre, des maîtres de chapelle. Elle s'est au contraire élevée d'en bas de la masse instrumentale. Ce sont les musiciens eux-mêmes, les exécutants, qui ont eu l'initiative des réformes profitables, des rajeunissements désirés. La virtuosité technique a été développée et l'instruction musicale s'est fortifiée; les instrumentistes devenus habiles à rendre les idées par une expression appropriée, sont en même temps devenus plus compréhensifs, et ils ont fait ressortir toutes les beautés que, jusqu'à eux, on avait gâtées ou mises à l'ombre. De ce concours de virtuosités nouvelles, un orchestre plus vif, plus intelligent, est sorti; et si la réforme complète des orchestres n'en a pas été le premier résultat, c'est que les chefs d'or-

chestre, choisis parmi les plus incapables, les plus routiniers, parmi ceux qu'on pouvait le moins utiliser comme virtuoses, ne se trouvant plus à la hauteur de leur mandat et trouvant bonne une place honorable et qu'ils ne voulaient plus abandonner, ont laissé libre chaque instrumentiste d'aller à sa guise : en sorte que les soldats n'ont pu bien faire parce qu'ils avaient un mauvais général, tandis que le général n'a pas tout à fait compromis la bataille, parce que ses soldats, excellents, ont multiplié les merveilles.

Qu'on juge du résultat tout autre si d'aussi vaillants soldats eussent été commandés par un chef habile, si un magistral musicien eût rassemblé en faisceau ces virtuosités dispersées, de telle sorte que la collection de sonorités qui forme l'orchestre, devenue un seul instrument, le chef d'orchestre en eût été le réel instrumentiste. Vianesi, dirigeant l'ouverture de *Sémiramide*, semble en réalité le Briarée aux cent bras de la musique instrumentale, se donnant à lui-même la volupté d'exécuter à son gré la délicieuse musique du maître. De même pour Habeneck. Lorsqu'il tenait son orchestre sous sa main, il devenait un virtuose et il jouait un morceau par l'intermédiaire de ses fidèles et sûrs collaborateurs de la Société des concerts. Il se jouait un air, une mélodie, et cette mélodie, cet air, c'était, par exemple, la neuvième symphonie de Beethoven.

Lorsque nous eûmes entendu les diverses symphonies de Beethoven, en *ré*, en *la*, en *fa*, en *si* bémol et *ut* mineur, l'héroïque et le pastoral, il nous sembla que nous connaissions tout Beethoven, mais que le maître n'avait pas dit son dernier mot. Nous eûmes alors la partition d'orchestre de la symphonie en *ré* mineur, et nous n'eûmes dès lors qu'un rêve, nous voulûmes entendre à l'orchestre cette symphonie qui ne s'était révélée à nous que dans les lectures méditées. La lumière se fit complétement lorsque nous entendîmes cet ouvrage, dans lequel se révèle toute l'importance du rôle de l'orchestre, exécuté par la Société des concerts du Conservatoire de Paris. Une chose se révéla alors à nous, c'est que si cette œuvre si vaste, si complexe, si multiple et si variée, était, dans cette exécution, la clarté et l'ordre même, la raison en était que chaque instrumentiste pour sa part, et tout l'orchestre dans son ensemble, avaient appris à apprécier et à mettre en relief, dans chaque mesure, dans chaque phrase, dans chaque fragment, dans l'œuvre tout entière, la mélodie vaste, variée, profonde, une et sublime que Beethoven a écrite en cinq parties, sous le nom de symphonie en *ré* mineur. Cette

mélodie, Habeneck, Tilmant, Deldevez, Lamoureux, aidés de leur orchestre, la chantent dans son rhythme et dans son accent, absolument comme un bédouin sur son mehari, quand il traverse le désert, charme sa solitude en chantant sous le ciel bleu la mélodie où il a mis toute son âme et tous ses rêves.

Voilà le secret. Habeneck, à qui revient le suprême honneur de cette exécution incomparable, après avoir fait répéter pendant tout un hiver cette symphonie, n'avait compris qu'alors cette musique inintelligible pour lui au début. Cela devait suffire pour le déterminer à consacrer une seconde, une troisième année à déchiffrer cette œuvre de sphynx et à ne pas lâcher prise avant que la mélodie de Beethoven ne fût bien pénétrée par lui et par chacun des musiciens ; comme tous ces musiciens étaient doués d'un sentiment vrai de l'exécution mélodique, ils ne pouvaient manquer de la bien rendre. Quant à Habeneck, de par son génie dirigeant, il les maîtrisait tous et eux savaient qu'il était bien qu'ils fussent dociles à celui qui les ferait si bien valoir dans la révélation sublime d'un sublime chef-d'œuvre.

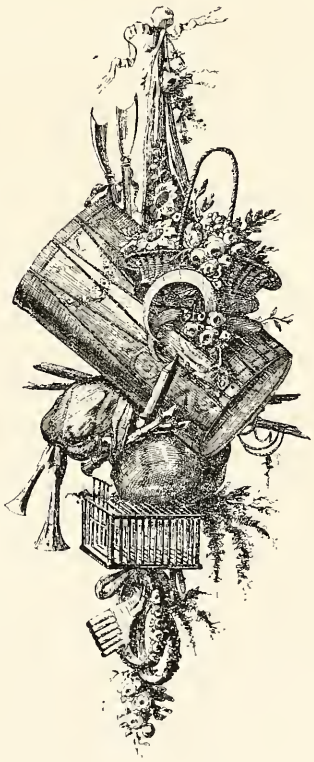
Si on se demande, par quelle voie ces musiciens de Paris étaient arrivés à une solution aussi précise de ce problème difficile, on acquiert l'évidence que c'est par le labeur caractéristique de musiciens qui, en présence de ce qu'ils n'ont pas encore compris, se sentent humbles et inquiets et cherchent à attaquer les difficultés par les côtés techniques sur lequels ils se sentent à l'aise et sur leur terrain.

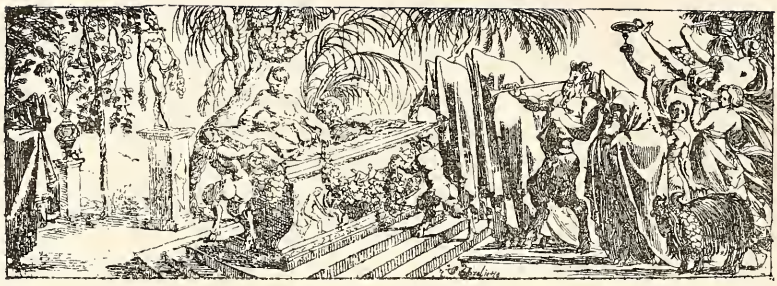
L'influence exercée sur nos musiciens français par les traditions italiennes et françaises de l'Opéra, a eu ceci de bon que la musique ne leur devient accessible qu'à travers le chant. Bien jouer, c'est pour eux bien faire chanter leur instrument. Quand ils ont exécuté la neuvième symphonie, ils ont eu pour but de la bien chanter, et ils y ont réussi comme avec génie; mais pour la chanter convenablement, il leur avait fallu découvrir les rhythmes exacts. Habeneck avait trouvé le véritable rhythme en amenant son orchestre, grâce à un travail persévérant, à saisir la mélodie de la symphonie. Seule l'intuition de la mélodie donne le rhythme réel. Ces deux éléments sont inséparables, et si les œuvres symphoniques ou théâtrales sont défectueusement rendues, soyez sûr que la principale raison en est que les chefs d'orchestre n'ont pas saisi le rhythme, parce qu'ils n'en ont pas saisi la mélodie, et qu'ils seraient incapables d'en indiquer le chant. La musique n'est pas de la grammaire, de l'arithmétique ou de la gymnastique; avec un semblable enseignement, on peut devenir un suffisant pédagogue dans un conservatoire ou dans un établissement quelconque de gymnas-

tique musicale, on peut aussi devenir un de ces cuistres de la critique musicale qu'on voit quelquefois en France et si souvent en Allemagne; mais on est incapable d'infuser l'âme et la vie à une composition musicale. On est un musicien chef d'orchestre, et avec les meilleurs instrumentistes, on n'arrive qu'à des exécutions déplorables.

Nous bornons ici ces observations. Cette dernière page en forme la morale bien trouvée, nous pouvons l'affirmer, car elle n'est pas de nous, mais de Wagner lui-même, et nous n'avons guère eu qu'à la reproduire sans la modifier. Il nous semble que ceux qui veulent s'instruire trouveront là une profitable leçon.

MAURICE CRISTAL.





REVUE DES CONCERTS

Concerts Populaires. — Fragments d'*Armide*, opéra en cinq actes, poème de Quinault, musique de Glück. *Symphonie avec chœurs* de Beethoven. — Salle Herz : Première audition de *la Sulamite*, pastorale biblique avec chœurs, de M. Edmond Audran. — Concerts modernes. — Concerts de Mlle Majdrowicz, de M. Albert Sowinski et de M. Ferraris. — Salle Philippe Herz : Concert de madame Albert Cuveller Marie Secretain). — Salle Pleyel : Concerts de mademoiselle Armandi et de mademoiselle Laure Donne.

ONCERTS POPULAIRES. — La première représentation d'*Armide* eut lieu à l'Académie royale de musique le 23 septembre 1777. Legros et mademoiselle Levasseur créèrent les rôles de Renaud et d'Armide, mademoiselle Durancy et madame Saint-Huberti, ceux de la Haine et de Mélisse; Gelin représenta Hidraot, et Lainez, qui venait d'obtenir un grand succès en remplaçant Legros dans *Alceste*, reçut la partie du chevalier Danois. La célèbre basse Larrivée consentit à se charger du personnage d'Ubalde. « Ce n'est point un rôle que je vous offre, lui avait dit Glück, il n'y a qu'un vers, qu'un mot, mais j'ai besoin de vous pour le dire, toute la pièce est dans ce mot. » Larrivée accepta, il fu admirable et électrisa l'auditoire en lançant le fameux « *Notre général nous appelle.* »

Glück comptait frapper un grand coup avec *Armide*, bien qu'il eût tout à redouter des intrigues de la cabale qui s'était déjà formée contre lui. « J'ai achevé l'*Armide*, écrivait-il à du Rollet, et j'en ai fait la musique de manière qu'elle ne vieillira pas de si tôt. L'ensemble en est si différent de celui d'*Alceste* que vous croiriez presque que les deux opéras ne sont pas du même compositeur. J'ai tâché d'y être plus peintre et plus poète que musicien, enfin vous en jugerez si on veut l'entendre. Je vous confesse qu'avec cet opéra, j'aimerais à finir ma carrière. Il est vrai que pour le public, il faudra

au moins autant de temps pour le comprendre qu'il lui en a fallu pour comprendre l'*Alceste*. Il y a une espèce de délicatesse dans l'*Armide* qui n'est pas dans l'*Alceste*, car j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages de manière que vous connaîtrez d'abord, à leur façon de s'exprimer, quand ce sera Armide qui parlera ou une suivante..... Je tremble presque qu'on veuille comparer l'*Armide* et l'*Alceste*, poèmes si différents, dont l'un doit faire pleurer et l'autre faire éprouver une voluptueuse sensation. Si cela arrive, je n'aurai pas d'autre ressource que de faire prier Dieu que la bonne ville de Paris retrouve son bon sens. »

On le voit, malgré les justes défiances que lui inspiraient les préventions et l'instinct musical peu développé du public parisien, Glück croyait fermement à la victoire. A la reine, qui lui demandait s'il était satisfait de sa partition, il répondait avec la fière conviction du génie : « Madame, ce sera superbe ! » Et que lui importaient après tout les menées et les intrigues de ses adversaires ?... Si le présent leur appartenait, l'avenir était à lui, la postérité saurait lui rendre justice, il avait créé une œuvre impérissable !

Armide parut sur la scène et n'obtint qu'un succès douteux. On applaudit le premier acte et une partie du cinquième ; les autres furent très froidement reçus. Une cabale formidable s'organisa pour la deuxième représentation : les Lullistes demandèrent la reprise de l'*Armide* de Lulli, et le parti de la musique italienne fit jouer à la Comédie-Italienne l'*Olympiade* de Sacchini, que Glück eut la faiblesse de faire interdire après la quatrième représentation, tandis qu'on pressait avec plus d'ardeur que jamais la mise à l'étude du *Roland* de Piccini, qui fut représenté trois mois plus tard avec un immense succès. La Harpe, Marmontel, Guingené, Framery, d'Alembert et tous les Piccinistes d'une part, de l'autre Suard et les Glückistes commencèrent une guerre acharnée à coup de pamphlets, de lettres et d'épigrammes. Quelques pièces de cette longue polémique méritent seules d'être signalées, entre autres un article de La Harpe dans son *Journal de Littérature* du 5 octobre 1777, auquel Glück lui-même riposta par une lettre extrêmement mordante et spirituelle, des couplets du même La Harpe qui attirèrent à leur auteur une épigramme très vive de Suard (l'Anonyme de Vaugirard), et enfin la lettre si ingénieuse de Mathurin Guillot.

Un siècle s'est écoulé depuis cette lutte mémorable : les médiocrités jalouses et les beaux esprits ont disparu sous la poussière des âges, le génie est resté debout et brille encore d'un vif éclat. Les Glückistes et les Piccinistes ne sont plus et pourtant la lutte dure toujours, les adversaires ont changé de nom, les causes primordiales n'ont pas varié ; c'est la lutte éternelle du vrai contre le faux, du progrès contre la routine.

Les trois fragments d'*Armide* exécutés par M. Pasdeloup représentent presque un tiers de la partition. C'est d'abord l'ouverture, simple avant-propos sans caractère et bien inférieur à cette magnifique préface d'*Iphigénie en Tauride*, qui est restée l'une des formes les plus parfaites de l'ouverture.

Glück l'a empruntée à son opéra italien de *Telemacco*, en se contentant de l'enrichir d'un thème épisodique (1). Le premier fragment se compose du chœur « *Armide est encore plus aimable* » d'un style si large et d'une si belle sonorité, de l'admirable récit d'Aronte : « *O ciel, ô disgrâce cruelle,* » et du célèbre finale du premier acte : « *Poursuivons jusqu'au trépas,* » une des plus belles pages de Glück et l'une de celles dont la forme se rapproche le plus du style de l'opéra moderne. On remarquera que l'allegro de ce finale n'est pas sans analogie avec la strette du premier finale de *Don Juan.*

Le second fragment commence par le grand duo « *Esprits de haine et de rage,* » chanté par Armide et Hidraot, et construit avec un air de cette même partition de *Telemacco*, que Glück a presque entièrement dépouillée au profit de ses opéras français. Les trombones qu'on entend dans l'accompagnement ne figuraient pas dans la partition originale, ils ont été ajoutés par Meyerbeer. A ce duo succède un des plus beaux airs qui existent au théâtre, un pur chef-d'œuvre, l'air de Renaud, « *Plus j'observe ces lieux,* » qui reproduit le dessin du même air dans l'opéra de Lulli, mais avec un coloris et un développement musical que ce maître ne pouvait pas connaître. Ces deux morceaux, ainsi que le joli rondo de la naïade « *On s'étonnerait moins,* » appartiennent au deuxième acte. Le chœur « *Jamais dans ces beaux lieux* » et la musette en *fa* qui viennent ensuite sont empruntés au quatrième acte, enfin le chœur « *C'est l'amour* » qui termine le second fragment est tiré du cinquième acte. Cet assemblage forme un tout parfaitement homogène; il rapproche des scènes ayant toutes le même caractère de voluptueuse langueur et se prête merveilleusement à nous faire sentir l'unité de conception et de couleurs qui règne dans cet admirable chef-d'œuvre.

Le troisième fragment comprend presque tout le troisième acte, sauf un trio et les pantomimes. Quelle vaste conception, quel tableau magnifique que cet acte de la Haine! Jamais le drame lyrique n'a dépassé ces hauteurs sublimes, jamais l'inspiration du plus grand maître de la musique dramatique n'avait atteint à ce degré d'élévation, à cette puissance d'expression! L'évocation furieuse d'Armide, les hésitations et les angoisses de la magicienne, lorsque, après avoir appelé la Haine à son secours, elle tremble de voir son œuvre s'accomplir, enfin, la conclusion de cet acte « *O ciel, quelle horrible menace,* » improvisée, paroles et musique, par Glück au sortir d'une répétition, sont certainement tout ce que l'esprit humain peut concevoir de plus grand, et, en présence de beautés d'un ordre si supérieur, on ne peut que s'écrier avec Berlioz : « Immense, immense est le génie créateur d'une pareille scène ! »

Signalons rapidement quelques particularités curieuses de cette vaste composition.

(1) Je parle de l'ouverture d'*Armide* et non pas de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* que M. Pasdeloup lui a substituée je ne sais trop pourquoi.

Le premier air de la Haine avec chœurs « *Amour sois pour jamais*, » n'est autre que l'air de Circé dans *Telemacco*, et le second « *Suis l'amour puisque tu le veux* », l'air chanté par Pallas et sa suite dans *Paride ed Elena*. On remarque en outre, dans la conclusion « *O ciel, quelle horrible menace !* » une sorte de tremolo intermittent des seconds violons, sous lequel les basses déroulent une longue phrase chromatique. Ce passage étant sur le *ré* bas des seconds violons, Meyerbeer eut l'idée de le faire jouer sur deux cordes à l'unisson (le *ré* à vide et le *ré* sur la quatrième corde). Il en résulte que le nombre des seconds violons semble subitement doublé, et, en outre, l'emploi simultané de ces deux cordes produit une résonnance particulière du plus heureux effet. Berlioz, qui rapporte cette modification, l'approuve de toutes ses forces. Il est juste d'ajouter qu'il revint dans la suite sur cette manière de voir, et qu'il blâma vigoureusement « ces inqualifiables outrages au génie des maîtres. »

L'exécution d'*Armide* a été d'une grande faiblesse. Madame Fursch-Madier et M. Bouhy sont des artistes de talent, mesdames Nivet-Grenier, Soubre et M. Clodio ne manquent pas de bonne volonté, mais aucun d'eux ne possède le style grandiose et l'accent pathétique qui conviennent à la musique de Glück.

Les chœurs se sont montrés mous et insuffisants. Nous n'en savons pas moins le plus grand gré à M. Pasdeloup de nous avoir restitué des fragments aussi importants d'un chef-d'œuvre qu'on n'avait pas entendu en France depuis 1837. *Armide* n'aurait jamais dû quitter le répertoire de l'Opéra. C'est l'ouvrage le plus mélodique et le plus varié de tons et d'incidents qu'ait écrit Glück, c'est aussi celui qui, par la nature du sujet et le caractère de la musique, semble se rapprocher le plus des goûts de notre temps.

Les longs développements que j'ai dû donner au compte rendu d'*Armide*, le véritable événement de cette quinzaine, ne me permettent pas de parler avec détails de la *Symphonie avec chœurs* qui a été exécutée dans la même séance. J'entreprendrai cette étude la première fois que M. Pasdeloup nous fera entendre ce vaste poème musical, splendide apothéose du génie de Beethoven, qui semble devoir rester le dernier mot de la musique symphonique.

H. Marcello.

SALLE HERZ. — Première audition de *la Sulamite*. — Le dernier concert du Châtelet n'ayant offert pour toutes nouveautés que deux courts morceaux symphoniques, le désir d'aller entendre les fragments d'*Armide* qui ont été chantés au Cirque-d'Hiver l'ont emporté en moi sur celui d'assister au concert de l'Association artistique. Je ne puis donc rien dire de ces deux morceaux. Et le compte rendu des Concerts populaires appartenant de droit à

mon collègue, M. Marcello, c'est de *la Sulamite* que j'ai à entretenir les lecteurs de *la Chronique musicale.*

La Sulamite, pastorale biblique en trois parties avec chœurs et orchestre, musique de M. Edmond Audran, fils de l'ancien ténor de l'Opéra-Comique, dont la carrière a eu de l'éclat, m'a semblé l'œuvre vocale la plus considérable, la plus complète sous tous les rapports, qui depuis bien des années ait été entendue à Paris. La partie symphonique est bien traitée; elle est suffisante, et n'est jamais envahissante. L'instrumentation est limpide, variée dans ses effets, pleine de sonorité, mais elle ne couvre jamais les voix qui chantent *solo.* Les voix enfin sont écrites dans leurs moyens, sans efforts, sans difficultés d'intonation, et l'entente de la scène se fait jour à tous moments dans cette remarquable partition.

La première partie débute par une ouverture qui, par le charme et la douceur de son instrumention, a tout d'abord bien disposé le public. Suit un chœur de femmes et d'esclaves auquel succèdent des strophes chantées par madame Brunet-Lafleur. Ces strophes sont nobles, le motif en] est beau et arge, et la voix de l'éminente artiste a pu s'y déployer à l'aise. Un baryton, dont le programme n'a pas donné le nom, a chanté ensuite avec une voix pure et un excellent sentiment un air très mélodique. Un ensemble final termine la première partie. Cet ensemble bien chantant, bien chanté, et dont la péroraison est grande, brillante et chaude, a produit beaucoup d'effet. Dès lors, l'œuvre de M. Audran était jugée et son succès assuré.

La seconde partie se compose d'une romance, d'un chœur, d'un duo et d'un trio final. La romance, pour ténor, a été chantée d'une façon plus que satisfaisante par M. Rodeville. Elle est pleine de mélodie, mais comme la mélodie coule de source dans tout le courant de *la Sulamite*, je n'ai pas à m'y arrêter. Le chœur s'appelle *la Chanson du printemps*; il est animé, brillant, rempli de séve et de verve. Un orage survient, après lequel des stances en duo où l'on sent la passion, et un superbe trio final.

Dans la troisième partie tout est à louer. Une invocation d'une grande beauté, admirablement chantée par madame Brunet-Lafleur et qui a fourni à la grande artiste l'occasion de se montrer dramatique au suprême degré; un air de baryton très-remarquable; un air de contralto grave et solennel, auquel la belle voix et le large style de mademoiselle Bernard-Desportes ont donné un grand relief; enfin un cantique à Jéhovah, du plus haut style religieux, lequel a couronné l'œuvre. Je me suis élevé peut-être avec un peu trop de sarcasme contre l'abus des compositions bibliques dans le dernier numéro de *la Chronique*. Mais qu'on donne souvent du biblique comme *la Sulamite*, et personne je crois ne s'en plaindra. J'ajouterai pour finir que c'est M. Audran lui-même qui a conduit l'orchestre et les chœurs et qu'il s'en est parfaitement acquitté.

La majeure partie des concerts qui se sont donnés dans la salle Herz pendant cette dernière quinzaine étaient avec orchestre. Celui de mademoiselle Amélie

Majdrowicz, du 26 mars, a été très remarquable sous tous les rapports. Tout le monde artiste connaît le grand talent de mademoiselle Majdrowicz. Le concerto en *ré* mineur de Mozart et celui en *ut* mineur de Beethoven ont été exécuté par cette artiste hors ligne avec toute la largeur de style, le brillant et la verve qu'exigent ces vastes conceptions. Et en même temps que la fantaisie de Listz sur *Don Carlos* faisait valoir ses éminentes qualités d'exécutante, *le Chant du matin*, de Boscowitz, a été bissé pour la grâce et le fini avec lesquels il a été rendu. Enfin *le Morceau de la main gauche*, de madame Tresvaux de la Roselaye, très original et très bien fait, a eté fort goûté du public. Une superbe ouverture de M. Sowinski, celle de *Jean III Sobieski*, qui se distingue par de belles mélodies et une brillante instrumentation, a été fort applaudie. C'est M. Portehaut qui dirigeait l'orchestre.

Les *Concerts modernes*, transplantés du Cirque-Fernando dans la salle Herz, ont donné une belle matinée le 30 mars. Pour ne citer que les premières auditions, M. Henri Chollet, le sympathique chef d'orchestre et compositeur, a fait entendre un *Entr'acte et air* pour soprano, de sa composition, dont la voix puissante et harmonieuse et la belle déclamation de mademoiselle Hustache, de l'Opéra, ont bien fait valoir tout le mérite. Le *Sommeil de Jésus*, prélude par M. Henri Maréchal, et l'*Intermezzo* de M. Hillemacher, n'ont pas produit une grande sensation.

Le même soir, M. Théodore Gouvy faisait exécuter son *Requiem*, que je regrette de n'avoir pu entendre, engagé que j'étais ailleurs, et deux autres morceaux de sa composition. Symphoniste avant tout, M. Gouvy a plus mis de déclamation que de mélodie dans la *Religieuse*, scène dramatique chantée par madame Fursch-Madier. Cependant il s'y trouve à la fin un motif très expressif et admirablement dit par cette éminente cantatrice. L'*Hymne* et *Marche* étant un morceau symphonique, M. Gouvy s'y est trouvé plus à l'aise. L'Hymne est long et froid, mais la Marche est d'une mélodie et d'une iustrumentation grandiose.

J'ai encore à signaler deux concerts donnés dans la salle Herz, mais sans orchestre : celui de M. Albert Sowinski, le doyen des pianistes de Paris, et celui de M. Ferraris.

M. Sowinski, qui n'a rien perdu de son exécution ni de sa verve, a composé une ouverture intitulée *Mazeppa,* qu'il a arrangée pour deux pianos et huit mains. Ce morceau, exécuté dans la perfection par l'auteur, mademoiselle Amélie Majdrowicz, M. Francis Thomé et mademoiselle Boudon, son élève, est d'une très grande beauté et doit être d'un effet splendide à l'orchestre. Mademoiselle Marie Majdrowicz, dont ce concert était le premier début, a chanté deux romances polonaises de M. Sowinski, avec une voix des plus sympathiques, et a été très applaudie. M. Léonce Valdec, M. Le-

bouc, mesdemoiselles Lewine, M. Michiels et la Société chorale du Louvre ont dignement secondé M. Sowinski.

M. Ferraris, aussi bon compositeur que grand pianiste, a fait entendre des morceaux de sa composition de beaucoup de valeur, entre autres l'andante et le finale d'une sonate en *ré* mineur, une fantaisie sur le *Sardanapale* de M. Joncières, un morceau fugué à deux pianos sur un thème de *Don Juan*, et la tarentelle de Henri Herz, arrangée avec beaucoup de talent pour deux pianos. La tarentelle et le morceau fugué ont été exécutés avec beaucoup d'ensemble par M. Ferraris et mademoiselle Anna Meyer, et l'allegro appassionato de Mendelssohn, joué par M. Ferraris, a soulevé des applaudissements frénétiques.

Salle Philippe Herz.— Madame Albert Cuvelier (mademoiselle Marie Secretain) a donné son concert annuel le 25 mars. Au milieu de tous les morceaux où elle s'est fait applaudir comme elle en a depuis longtemps l'habitude, je dois mettre en première ligne sa fantaisie sur la *Fille du Régiment*. Il n'est point de pianiste, je crois, qui sache aussi bien que madame Cuvelier tirer parti des motifs d'un opéra, les enchaîner d'une manière brillante et en faire un tout où rien ne laisse à désirer comme effet. Secondée par les belles voix de madame Armande Dalli et M. Leconte, et par les talents si sympathiques de MM. Musin et Delsart, le concert de madame Cuvelier avait attiré une affluence extraordinaire.

Salle Pleyel. — Mademoiselle Augusta Armandi a donné une charmante matinée musicale, le 26 mars. Madame la baronne de Caters, dont la voix splendide et le superbe talent font revivre la renommée de son illustre père, Lablache, avait prêté son concours à mademoiselle Armandi, ainsi que MM. Hermann-Léon, Villanova-Tolentino, Maton, Lack, Sauzay, mademoiselle Damain, et M. Plet, du Gymnase. Vous voyez d'ici le beau concert. Mademoiselle Armandi a chanté d'une manière irréprochable la dramatique romance du *Val d'Andorre*, et le duo du *Stabat* de Rossini avec madame de Caters. Ce duo était la perfection même. M. Hermann-Léon a également obtenu un grand succès dans le duo de *Mireille*, avec madame de Caters, et dans le *Nautonnier* de Schubert. M. Lack a fait entendre une charmante polka de sa composition, sous le nom des *Farfadets*, et le quatuor de *Rigoletto* a brillamment clos la partie musicale de cette matinée.

Mademoiselle Laure Donne, pianiste au talent classique, brillant et gracieux, a donné son concert dans la même salle, le 28 mars, avec l'orchestre de M. Colonne. Je signalerai comme ayant produit le plus d'effet le *triple*

concerto de Bach, pour piano, flûte et violoncelle, le concerto en *mi* bémol de Beethoven, et, en fait de musique vocale, la *Sicilienne* de Pergolèse, et air de *Rinaldo* de Haendel, chantés avec une voix pénétrante et un style magistral par madame Barré-Sabati.

Je remets au prochain numéro, qui sera sans doute moins chargé, le compte rendu des concerts de madame Alard-Guérette et de MM. Breitner, Galkine et Reuksel.

Henri Cohen.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra : *Jeanne Darc*, opéra en quatre actes et six tableaux, poème et musique de M. Mermet. — Théatre des Variétés : *Le Roi dort*, féerie-vaudeville en trois actes et huit tableaux de MM. Labiche et Delacour, musique de M. Marius Boulart. — Théatre Taitbout : *Le Roi d'Yvetot*, opéra bouffe en trois actes, de MM. Chabillat et Hémery, musique de M. Léon Vasseur.

PÉRA. — Le sujet de *Jeanne Darc* n'a guère été favorable jusqu'ici aux différents auteurs qui s'en sont inspirés, mais jamais il n'avait servi de prétexte à une œuvre aussi médiocre que l'opéra de M. Mermet, représenté sur notre première scène lyrique le mercredi 5 avril 1876.

Dans son drame de *Henri VI*, Shakespeare nous représente Jeanne Darc comme une femme inspirée d'abord par le ciel et corrompue ensuite par le démon de l'ambition; il l'a jugée en Anglais, il ne l'a pas comprise en poète. Chapelain a immortalisé sa nullité dans un poème en vingt-quatre chants intitulé *la Pucelle d'Orléans*, et Voltaire nous a laissé, sous le même titre, une polissonnerie soi-disant burlesque, indigne de son génie et qui doit être réprouvée par tous les hommes de goût. *La Jeanne Darc* de Schiller renferme des beautés de premier ordre; malheureusement l'héroïne de cette *Tragédie ultra-romantique* n'est vraie,

ni au point de vue de l'histoire, ni au point de vue de la légende. Madame de Staël l'a dit avec beaucoup de raison : « Lorsque la poésie veut ajouter à l'éclat d'un personnage historique, il faut du moins qu'elle lui conserve la physionomie qui le caractérise, car la grandeur n'est vraiment frappante que lorsqu'on sait lui donner l'air naturel. Or, dans le sujet de Jeanne Darc, c'est le fait véritable qui, non-seulement a plus de naturel, mais de grandeur que la fiction. » Je mentionnerai encore, pour mémoire seulement, les poèmes de C. Delavigne et Ozaneaux et la tragédie de Soumet, toutes compositions aussi ennuyeuses qu'académiques.

En musique, la vierge de Domrémy a inspiré jusqu'à douze compositeurs, tant Français, qu'Allemands et Italiens. Le plus illustre de tous, Weber, a écrit des intermèdes pour la tragédie de Schiller. Avant lui, la Comédie-Italienne avait joué, en 1790, une *Jeanne Darc* de Kreutzer, l'auteur justement oublié de *Lodoïska*. — 1821 vit éclore sur la scène de l'Opéra-Comique une autre *Jeanne Darc*, non moins éphémère que la précédente; Carafa en avait composé la musique. L'Italie compte plusieurs *Jeanne Darc* : d'abord celle de Vaccaï, représentée en 1827, une autre de Pacini (1830), enfin *la Giovanna Darco*, de Verdi, représentée pour la première fois à la Scala de Milan, au mois de février 1845 et exécutée à Paris le 2 avril 1868. Cet opéra avait fait un fiasco complet en Italie, il n'eut aucun succès chez nous, bien que mademoiselle Patti se fût chargée du rôle principal. Caprice d'enfant gâté. Lasse de minauder sous la mantille de Rosina ou sous le cotillon d'Amina, mademoiselle Patti avait imaginé de se montrer à ses nombreux adorateurs sous l'armure de l'héroïne française. Nous passerons rapidement sur les *Jeanne Darc* de Balfe (Londres, 1839) et de G. Duprez (Paris, 1865), pour nous arrêter un moment sur celle de MM. Barbier et Gounod, représentée au théâtre de la Gaîté, au mois de novembre 1873. Les quatre premiers actes étaient médiocres et le public les avait assez froidement accueillis, le cinquième décida brillamment de la victoire, et la pièce eut près de cent-cinquante représentations. La majeure partie de ce succès revient à M. Gounod, qui avait écrit pour le drame de M. Barbier une partition complète avec intermèdes, chœurs, soli et musique de danse.

Arrivons enfin à M. Mermet. Pour le gros du public, M. Mermet est un talent méconnu, un malheureux musicien victime des coups du sort et de la tyrannie toute-puissante des directeurs d'opéra. M. Mermet a passé sa vie à travailler, à espérer et à ne pas se faire jouer. M. Mermet a été abreuvé d'amertumes et de déceptions, et c'est à cinquante ans

seulement qu'il est parvenu à faire entendre « cette grande et fière musique de *Roland à Roncevaux*, pleine d'accents inspirés et de pages sublimes, qui réveilla en nous (ceci a été écrit en toutes lettres), qui réveilla en nous cette fibre patriotique, qu'aucun compositeur, depuis Spontini et son bouillant *Cortez*, n'avait certainement fait vibrer avec autant de force. » Le succès de *Roland* ouvrait à M. Mermet les portes si longtemps fermées de l'Académie de musique et assurait à son nom une juste popularité; désormais les voies étaient aplanies et la renommée semblait tendre une main complaisante au favori du jour. Hélas! M. Mermet était né sous une mauvaise étoile et il était écrit que rien ne lui réussirait. Après avoir vaincu la mauvaise volonté des hommes, il lui restait encore à lutter contre les persécutions de la fatalité! *Jeanne Darc* était prête et voici que la guerre de 1870 éclate. *Jeanne Darc* allait être représentée, nouveau contre temps : l'incendie détruit l'Opéra et réduit en cendres décors, costumes et accessoires. Enfin *Jeanne Darc* est jouée; mais voyez jusqu'où peut aller la malechance de M. Mermet : M. Mermet avait triomphé des hommes et du sort, il n'a pu triompher de lui-même, et tous ses efforts n'ont abouti qu'à une lourde chute, une de ces chutes dont on ne se relève jamais. On dit que M. Mermet est un compositeur malheureux et pourtant il est parvenu à faire jouer trois grands ouvrages sur notre première scène lyrique : *David*, trois actes de Soumet et Mallefille (1846), *Roland à Roncevaux* (1864) et *Jeanne Darc* (1876). Le même public qui avait accueilli froidement Gounod et Verdi à leurs débuts, bafoué Berlioz et vilipendé Wagner, décerna du premier coup à M. Mermet un brevet de compositeur illustre pour une fanfare et un chœur d'orphéon. — Alors que tant de musiciens d'un vrai talent se morfondent à la porte de l'Opéra, M. Mermet obtint l'insigne honneur d'inaugurer le palais construit par Charles Garnier. *Jeanne Darc* fut attendue avec non moins d'impatience que les *Huguenots* ou *l'Africaine*, *Jeanne Darc* fut montée avec ce luxe d'interprétation et ces richesses de mise en scène qu'on tient en réserve pour les seuls chefs-d'œuvre. M. Mermet est un heureux parmi les plus heureux, et je ne connais qu'un jour néfaste dans sa longue carrière, c'est celui où un ami trop zélé eut la malencontreuse idée de sauver de l'incendie sa dernière partition.

N'attendez pas de moi un discussion approfondie de *Jeanne Darc*. L'ouvrage de M. Mermet est de ceux qui échappent complétement à l'analyse et qu'on résume d'un seul mot : RIEN. — Il n'y a pas un air, pas un morceau d'ensemble, pas même une phrase ou une simple ritournelle à signaler.

Le ballet est au-dessous de tout ce qu'on peut imaginer de plus mauvais. L'orchestration est d'une puérilité qui laisse bien loin derrière elle les premiers monuments de l'enfance de l'art. Seuls les décors et l'interprétation méritent des éloges sans restriction. Les décors sont superbes, notamment celui du deuxième acte : la terrasse du château de Chinon, et le deuxième tableau du troisième acte : les bords de la Loire et le camp des Français sous les murs de Blois. La cathédrale n'a rien de remarquable. L'apparition du bûcher est assez mal réglée et ne produit aucun effet. Les costumes sont d'une grande richesse et le cortége du sacre rappelle toutes les splendeurs du défilé qui termine le premier acte de la *Juive*.

Parmi les artistes chargés de l'interprétation, il convient de mettre absolument hors de pairs mademoiselle Krauss et M. Faure. Mademoiselle Krauss soutient avec un courage digne d'un meilleur sort les charges écrasantes d'un rôle long, fatigant et horriblement mal écrit. C'est pitié que de voir une artiste de cette valeur condamnée à crier pendant quatre actes d'interminables lambeaux de phrases qui n'ont aucun sens musical, qui n'ont même pas ce mérite vulgaire, qu'on ne saurait refuser à la dernière cabalette du répertoire italien, d'être des morceaux de chant proprement écrits. Que mademoiselle Krauss prenne garde, sa voix a besoin des plus grands ménagements et pourrait bien ne pas résister longtemps à ce jeu meurtrier. M. Faure a chanté le rôle du roi en artiste consommé. Grâce à sa virtuosité peu commune, il a réussi parfois à nous donner le change et à prêter une apparence de tournure aux choses les plus insignifiantes. Mademoiselle Daram est charmante en Agnès Sorel, mais je remarque chez elle une tendance à forcer sa jolie voix. Malgré tout son talent, M. Gailhard est demeuré impuissant à donner une physionomie au traître Richard, et M. Salomon a paru faible dans le rôle de Gaston de Metz ; mais aussi que pourrait-on tirer d'un aussi triste personnage? MM. Caron, Battaille, Menu et Gaspard complètent cet ensemble remarquable.

Le sentiment que nous avons tous rapporté de cette soirée néfaste est un sentiment de profonde tristesse. Il nous est pénible de voir un directeur de l'Opéra gaspiller les deniers de l'Etat en des entreprises qui n'ont rien de commun avec la mission artistique dont il est chargé, et nous nous sentons profondément humiliés de voir l'École française représentée par une production de cette espèce, lorsque, dans quelques semaines, un grand maître italien va remporter sur une de nos scènes parisiennes un succès mérité, lorsque l'Allemagne prépare avec recueillement, pour un

avenir très prochain, une de ces solennités musicales qui font époque dans l'histoire de l'art.

O. Le Trioux.

THÉATRE DES VARIÉTÉS. — Deux maîtres du théâtre contemporain qui ont semé leurs saillies dans vingt pièces plus amusantes, plus spirituelles, plus vécues, les unes que les autres, s'étaient réunis pour écrire une féerie, et le public s'attendait à une véritable joute d'esprit.

La pièce de MM. Labiche et Delacour n'est, hélas! qu'un chef-d'œuvre de nullité.

Singulières aventures que celles des auteurs patentés, et combien sont étranges les aberrations des hommes les plus experts dans leur art.

Hier c'était M. Gondinet avec *le Dada,* avant lui M. Émile Augier, au Palais-Royal. Aux Folies-Dramatiques, MM. Duru et Chivot; au Gymnase, M. Davyl; aux Français, Dumas fils, etc., etc.

Voici le sujet de la féerie des Variétés.

Le Roi-des-Songes a reçu un soufflet du gentil et coquet Rêve-d'Amour. Il assemble son tribunal qui exile le coupable sur la terre. La peine de Rêve-d'Amour ne sera levée que s'il arrive à se faire épouser du prince terrestre Alzéador et à se faire giffler par lui.

Rêve-d'Amour descend sur la terre et se trouve en présence d'Alzéador, lequel ne peut plus dormir parce qu'un jour, se trouvant éloigné de son palais et n'ayant rien à mettre sous la dent, il a tué, fait cuire et mangé un oiseau de nuit enchanté.

Or cet oiseau, après avoir élu par force domicile dans l'estomac du prince, s'est imaginé de chanter à tout propos. On a consulté des savants docteurs, des professeurs illustres, ils ont déclaré que pour apaiser les instincts de cet oiseau qui est un mâle, il fallait lui donner une compagne. L'ordonnance a été exécutée. Mais ce n'est plus un *solo*, depuis ce jour là, c'est un *duo* d'amoureux perpétuel et... comme le printemps s'avance, il est à craindre que le pauvre Alzéador, converti en cage, ne renferme bientôt dans son estomac une nichée complète d'oiseaux enchanteurs et chanteurs. Ce sera un inimaginable concert.

Ce malheureux prince Alzéador ne peut plus dormir. Les chants de ses locataires intimes le tiennent constamment éveillé. On a cherché tous les moyens de les rendre muets, pas un n'a réussi. Ce qui est encore plus terrible, c'est qu'Alzéador doit épouser la haute et puissante fille du roi Flic-Flac, Romboïde. Cette péripétie pourrait empêcher

Rêve-d'Amour de se faire épouser par Alzéador si, en vertu de son pouvoir féerique, le songe exilé ne rendait le sommeil au prince, contre une promesse formelle d'union.

Le roi dort enfin. Quand il se réveille il tient sa promesse et par un quiproquo assez mal présenté il *giffle* Romboïde à la place de Rêve-d'Amour ce qui force celui-ci à demeurer sur la terre et à avoir probablement beaucoup d'enfants.

Il y a dans cette féerie quelques tentatives d'esprit qui avortent avec le sans façon des allumettes de la régie.

Un tableau représentant un duel — réduction Colas — a été fort apprécié. Vus à travers un rideau de gaze, les quatre témoins Lilliputiens, le docteur de la même taille, les combattants *ejusdem farinæ* et un gendarme géant survenant après le duel, qui a lieu d'abord en France à l'épée, puis en Belgique, au pistolet, donnent lieu à une scène amusante et réussie.

M. Marius Boulart, chef d'orchestre des Variétés et musicien aimable, n'avait guère matière à écrire des choses transcendantes sur cette donnée plate et terne. Il a été d'une sagesse dont on doit lui savoir gré. Il a brodé quelques airs rhythmés avec soin. C'est tout ce qu'il pouvait faire de mieux.

Les couplets de Léonce, *Je ne suis plus bon à rien*, le finale du premier acte et *le Roi dort*, couplets chantés par Berthe Legrand et repris en chœur, sont les trois points à signaler dans cette partition modeste et alerte.

Dupuis, Berthelier, Baron, Léonce, Berthe Legrand et Aline Duval ont essayé de sauver cette pièce mauvaise. Malgré tout leur talent, leurs efforts n'ont pas abouti.

THÉATRE TAITBOUT. — C'est une pièce retour de Belgique, que M. Nazet a montée pour remplacer une pièce retour d'Italie. En toute vérité, *le Roi d'Yvetot* ne remplace pas *la Petite Comtesse*; il y fait suite. Et cela est fâcheux pour la sympathique direction du théâtre Taitbout.

La pièce de MM. Chabrillat et Hémery a eu de nombreuses aventures avant d'être représentée à Paris. Son titre primitif, fort aimable d'ailleurs, était : *Jeanne, Jeannette et Jeanneton.* En le lisant sur l'affiche on se fût rappelé avec plaisir la chanson célèbre où un coq villageois mis en demeure de choisir entre trois futures, s'écrie :

A moi seul que ne donne-t-on
Jeanne, Jeannette et Jeanneton.

C'est un peu la situation de M. Arthur de la Bouille, qui cherche femme et prend Jeannette pour Jeanne, ou Jeanne pour Jeannette et Jeanneton pour toutes les deux.

Il est vrai que Jeanneton veut se faire bien venir du roi et que celui-ci tente la conquête de mademoiselle de la Bouille, et qu'un garde-champêtre commis à la sévère surveillance des mœurs, que le printemps relâche d'une manière très vive, ne réussi à prendre en flagrant délit que lui-même.

Or cette pièce dont je viens, sans le vouloir, de raconter l'idée principale — idée d'autant plus principale qu'elle est unique —, devait être jouée aux Folies Dramatiques. M. Cantin la conserva précieusement dans ses tiroirs, d'où elle ne sortit que pour aller échouer à Bruxelles.

A la suite de l'insuccès de *la Petite Comtesse*, le directeur du théâtre Taitbout se laissa entraîner et mit en répétition le *four belge* qu'un homme de talent, m'assure-t-on, M. Jaime se chargea de transformer en une pièce vive, enlevée et d'un succès certain.

On n'a pas nommé M. Jaime à la suite de la première représentation et son nom n'a pas été mis sur l'affiche. Ce sont donc MM. Chabrillat et Hémery qui demeurent seuls les auteurs responsables.

Sous le mauvais prétexte qu'on n'a jamais su pourquoi Yvetot était un royaume et pourquoi ses seigneurs portaient le titre de roi dès le quinzième siècle, ils se sont rués à fond de train et avec une gaieté glacialement préméditée sur un amoncellement de charges qui ne se justifient pas et dont on ne saisit pas plus le point de départ que le point d'arrivée. Imaginez une balle retombant sur des raquettes qui la renvoient successivement et sans relâche sur une quantité de points différents, sans laisser le temps au spectateur de comprendre le jeu et l'habileté des joueurs.

La balle disparaît enfin, lancée on ne sait où, sans provoquer chez personne le désir de s'enquérir du lieu où elle est tombée pour ne plus se relever,

Ce qui a constitué jusqu'ici le succès de l'opérette, c'est généralement la franche extravagance des situations qui amènent forcément l'extravagante drôlerie du dialogue.

Mais dans chacune des idées fondamentales des opérettes à succès, il y avait toujours un ridicule critiqué.

C'était le général incapable dans *la Grande Duchesse*, l'exagération mythologique dans *Orphée aux Enfers*, le mari trompé et content dans *la Belle Hélène*, etc., etc.

Dans le *Roi d'Yveiot*, je ne vois de ridicule que la pièce elle-même,

parce qu'elle a été conçue froidement dans les proportions les plus exagérées de la fantaisie.

Il n'y a pas de faits, pas de types, et encore moins d'action. Il était difficile de remplacer tout cela par un dialogue spirituel. Aussi les auteurs n'y sont-ils pas arrivés.

M. Vasseur a tous les courages. Il écrit, il écrit et il écrit encore des notes sans se préoccuper apparemment du résultat qu'elles peuvent avoir auprès de ceux qui les écoutent.

Sa partition n'a aucune originalité, ce n'est qu'un bavardage de commères mal éduquées.

Je citerai, parmi les moins fades idées de l'auteur de *la Timbale*, le chœur de la Nuit et un duo-valse chanté par mesdames Prelly et Debreux.

Madame Desclauzas a été aussi dévergondée et aussi enjouée que possible dans le rôle extra-léger de Jeannette qu'elle interprète avec talent.

Madame Prelly chante trop.

Un rôle de queue-rouge a été dévolu à Gobin qui ne s'en tire pas trop mal.

Bonnet n'avait rien à faire ; il en a profité.

La pièce est montée avec soin, mais les intérêts du théâtre réclament impérieusement qu'on la remplace au plus tôt.

Raoul de Saint-Arroman.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

NOUVELLES

La commission spéciale des encouragements aux compositeurs de musique s'est réunie cette semaine, sous la présidence de M. le Préfet de la Seine. Elle a décidé que la somme de 10,000 francs votée par le Conseil municipal serait affectée au concours d'une ode-symphonie avec soli et chœurs.

Une sous-commission, chargée d'étudier les conditions de ce concours, a été nommée à l'élection, séance tenante.

Membres élus :

M. Félicien David, de l'Institut ;
M. F. Bazin, de l'Institut ;
M. Emile Perrin, administrateur de la Comédie-Française ;
M. Vaucorbeil, président de la Société des compositeurs de musique ;
M. Gastinel, vice-président de la Société des compositeurs de musique.

— Les élèves du Conservatoire seront prochainement appelés à faire preuve des progrès accomplis par eux cet hiver, dans un exercice public dont l'intéressant programme est arrêté par M. le Directeur du Conservatoire. Cette petite solennité aura lieu le dimanche 23 ou au plus tard le dimanche 30 avril, avec orchestre d'élèves dirigé par M. Deldevez.

— La ville de Paris, voulant honorer la mémoire de M. Ehrhart, le jeune compositeur, dont les obsèques ont eu lieu à la Madeleine, vient de décider qu'un terrain serait donné à perpétuité, au Père-Lachaise, aux restes mortels du pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

— Notre collaborateur Albert de Lasalle publie dans le *Charivari* une statistique très intéressante :

« On sait, dit-il, que la Société des auteurs dramatiques a relevé pour l'année 1875 un total de recettes de plus de *vingt-cinq millions* dans les théâtres de son obédience.

« Il y a, sur les époques antérieures, plus-value dans le nombre des spectateurs, nonobstant l'élévation du prix des places. Consultez plutôt le tableau ci-joint, qui établit l'état progressif des choses depuis vingt ans :

PRIX DES FAUTEUILS D'ORCHESTRE :

	En 1856	En 1876
Opéra	8 »	13
Français	5 »	6
Opéra-Comique	6 »	7
Odéon	2 50	6
Italiens	10 »	20
Vaudeville	5 »	8
Variétés	5 »	6
Gymnase	5 »	7
Palais-Royal	5 »	6
Porte-Saint-Martin	3 »	6
Gaîté	4 »	8
Ambigu	3 »	5
Folies-Dramatiques	1 50	8

« Ce qui revient à dire qu'il y a vingt ans une tournée dans les principaux théâtres de Paris coûtait *soixante-trois francs*, et qu'aujourd'hui elle représente une dépense de près du double, soit *cent six francs*. »

— Les Dijonnais viennent de châtier comme il le mérite un ténorino belge, le nommé Thiriard, qui s'était permis d'insulter la France dans un café de la ville.

Voici es faits :

En plein café, il a tenu, ces jours-ci, le propos suivants :

« Les Français sont des lâches ; vous avez étés roulés par les Prussiens, et je vous donne six mille ans pour vous régénérer. »

Une cabale est montée contre lui, et chaque fois qu'il paraît en scène il est hué.

En présence de ces faits, M. le maire de Dijon a pris l'arrêté suivant :

« Nous, maire de la ville de Dijon,

« Vu le rapport de M. le commissaire central de police, relatif aux désordres qui ont marqué la représentation de samedi au Grand-Théâtre de Dijon ;

« Vu l'article 18 du traité de concession de la direction du théâtre, en date du 9 juin 1875 ;

« Considérant que les désordres qui ont eu lieu sont motivés par les propos tenus dans un lieu public par le nommé Thiriard, propos de nature à offenser gravement les habitants de la ville de Dijon ;

« Considérant qu'il y a lieu de craindre que de nouvelles scènes de désordre n'aient lieu à chaque représentation et ne prennent un caractère plus grave;

« Arrêtons :

« Article premier. — M. Angelot, directeur du Grand-Théâtre, interdira la scène au sieur Thiriard.

« Art. 2. — M. le commissaire central sera chargé de l'exécution du présent arrêté.

« Fait à Dijon, en mairie, le 2 avril 1876.

« Le maire,

« ENFER. »

— Par arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sont nommés membres des Comités d'examen des études du Conservatoire :

Orgue et composition. — M. Jules Massenet, en remplacement de M. Bizet.

Piano. — M. Henri Fissot, en remplacement de M. Bizet.

Instruments à vent. — M. Rose, première clarinette à l'Opéra; M. Taffanel, première flûte à l'Opéra, en remplacement de MM. Joncourt et Dauverné.

— Un opéra-comique en un acte, *Cocomero*, paroles de M. C. Barthélemy, un des collaborateurs de la *Chronique Musicale*, musique de M. A. Tourey, chef d'orchestre du théâtre de Versailles, a été représenté pour la première fois le 25 mars dernier, sur la scène de la rue des Réservoirs.

Le succès a été vif et mérité; la seconde audition a confirmé, en l'augmentant la faveur, avec laquelle cet ouvrage avait été accueilli dès la première soirée.

Le libretto nous transporte à Naples, en 1776, et nous fait assister aux tribulations vaniteuses d'un artiste capillaire, *Cocomero*; mais tout finit pour le mieux : c'est une bluette où le parolier a eu pour souci principal de fournir au musicien des situations heureuses et piquantes.

La musique est ravissante; l'accent mélodique y domine, rien de plus chantant, — sans être vulgaire cependant, — comme ces six morceaux, chœurs, duette, rondo, grand air, couplets, etc.

Trois personnages principaux, un baryton, un second ténor, une Dugazon; deux rôles secondaires et le chœur complètent un ensemble facile à réaliser.

On le sait, les opéras comiques en un acte n'abondent pas au répertoire courant. Lorsqu'on a passé en revue *le Chalet*, *les Noces de Jeannette*, *Bonsoir voisin*, *les Rendez-vous bourgeois*, quoi encore? on est, comme on dit vulgairement, au bout du rouleau.

Un éditeur intelligent ferait une bonne affaire en publiant cette jolie partition dont le succès est assuré, et qui, très probablement, l'hiver prochain, à Versailles, deviendra un des meilleurs ouvrages du répertoire.

— Voici, d'après *il Trovatore* et par ordre de date, le tableau des opéras joués sur les Théâtres italiens dans le courant de l'année 1875 :

Dates :	Titres :	Auteurs :	Villes :
21 janvier,	Elena in Troja	D'Allessio,	Naples.
—	Colomba	Fava,	Bologne.
28 —	Il pipistrello	De Giosa,	Naples.
7 février,	Gustavo Wasa	Marchetti,	Milan.
—	Amore e vendetta	Marchio,	Reggio.
—	Corinna	Rebora,	Naples.
14 —	Amore a suo tempo	Tofano,	Bologne.
16 —	Don Luigi di Toledo	Ceriani,	Vercelli.
20 —	Selvaggia	Schira,	Venise.
23 —	Dolores	Auteri-Manzocchi,	Florence.
28 mars,	Scomburga	Pellegrini,	Brescia.
29 —	Luigi XI	Fumagalli,	Florence.
—	La rosa del Cadore	Pedrazzi,	Alexandrie.
—	Le tre zie	Giacomelli,	Livourne.
11 avril,	Il ritorno del coscritto	Tolomei,	Sienne.
17 —	La fata	Miceli,	Naples
21 —	Don Bizzaro	Mugnone,	—
—	Filippo	Cressimanno,	Florence.
22 —	Una burla	Parisini,	Bologne.
—	Le rivali senz'amante	Greco Filoteo,	Naples.
1 mai,	Isabella Orsini	Rossi Isidoro,	Pavie.
3 —	Benvenuto Cellini	Orsini,	Naples.
13 —	Maria e Fernanda	Ferruccio,	Bologne.
25 —	Guidetta	Sarria,	Naples.
5 juin,	I quattro rustici	Moscuzza,	Florence.
—	Il cacciatore	Canavasso,	Milan.
9 —	Un matrimonio sotto la Repubblica	Podesta,	—
—	Si e no	Panico,	Naples.
—	La vendetta d'un folletto	Mililotti,	Rome.
—	I viaggi	D'Arienzo,	Milan.
3 juillet,	La falce	Catalani,	—
—	I due Metastasiani	Antolisei,	Cingoli.
—	Il bersagliere di Palestro	Vinci P.,	Catane.
—	Lisetta	Antolisei,	Cingoli.
14 —	Marchionn di gamb avert	Bernardi,	Milan.
—	Il castello fantasma	Bozzelli et Tanara,	Turin.
26 —	La mamma a Costantinopoli	Mugnone,	Naples.
3 août,	Il perdono	Maggi,	Milan.
17 —	La figlia di Domenico	Alberti,	Naples.
18 septembre,	Rosa di Firenze	Biletta,	Florence.
25 —	La campana dell'eremitaggio	Sarria,	Naples.
6 octobre,	Merlino da Patone	Calderoni,	Roveredo.
15 —	Sogno nella luna	frères Mililotti,	Rome.

6 novembre,	Ettore Fieramosca.....	Dall'Olio,	Bologne.
13 —	Wanda.....	Wogritsch,	Florence.
23 —	Atahualpa.....	Pasta,	Gênes.
25 —	Luce.....	Gobatti,	Bologne.
27 —	Diana di Chaverny.....	Sangiorgi,	Rome.
—	Zelinda da Verona.....	(?)	Palerme.
14 décembre,	Rita.....	Guercia,	Naples.

Total, 50 ouvrages.

FAITS DIVERS.

PARIS. — *Opéra.* — La deuxième représentation de *Jeanne d'Arc* n'a pu avoir lieu le jour indiqué, par suite d'une indisposition de mademoiselle Krauss.

Les études de *Sylvia* recommencent avec une nouvelle activité à l'Opéra. On espère pouvoir représenter ce ballet vers la fin du mois.

Nous apprenons que le rôle de Jeanne d'Arc, chanté par mademoiselle Krauss, va être appris en double.

Opéra-Comique. — Le 4 mai, nous aurons une intéressante séance musicale à l'Opéra-Comique. *Les Héroïques*, drame lyrique en trois parties par mademoiselle Antonine Perrez-Biagoli, seront exécutés à ce théâtre.

En voici la distribution :

Khorama	Mlle Vergin.
Vercingétorix	MM. Stéphanne.
Lucter	Bouhy.

Il est question de reprendre à l'Opéra-Comique *Don Mucarade*, de M E. Boulanger.

Théâtre Lyrique. — M. Vizentini vient de signer l'engagement de mademoiselle Zina Dalti de l'Opéra-Comique. On parle aussi de l'engagement de madame de Stucklé, du Grand-Théâtre de Bordeaux, et de celui de M. de Graeve, basse au théâtre d'Angers.

Mademoiselle N. Marcus, la princesse du *Voyage dans la Lune*, fait aussi partie de la nouvelle troupe.

On répète activement *les Erynnies*, de MM. Leconte de Lisle et Massenet,

Théâtre-Italien. — La première représentation *d'Aïda* est fixée au 20 avril. L'opéra de Verdi sera interprété par :

Aïda, esclave éthiopienne,	Mme	Teresina Stolz.
Amnéris, fils du roi,	Mlle	Maria Waldmann.
Radamès, capitaine des gardes,	MM.	Angelo Masini.
Amonasro, roi d'Éthiopie et père d'Aïda,		Franc. Pandolfini.
Ramfis, grand-prêtre,		Paolo Medini.
Le Roi		Edoardo de Rezské.
Un Messager		Rosario.

Prêtre, prêtresses, ministres, capitaines, soldats, esclaves et prisonniers Éthiopiens, peuple Égyptien.

L'action se passe à Memphis et à Thèbes, à l'époque de la puissance des Pharaons.

Au premier acte, ballet des Prêtresses; au second, ballet des Esclaves maures et des Bayadères.

Les sept décors dont se compose la mise en scène d'*Aïda* sont de M. Capelli.

Bouffes-Parisiens. — Voici la distribution de *Au Vert-Galant*, opérette en trois actes, de M. G. Serpette, dont la première représentation a eu lieu le 12 avril :

Gambillard	MM.	Daubray
Camusot		Fugère
Bonardel		Pescheux
Thiphème		Scipion
Toinette	Mesdames	Théo
Jeanne		Luce
Fortuné		Bl. Méry

Renaissance. — Un procès serait sur le point d'éclater entre M. Koning, directeur de la Renaissance, et une de ses pensionnaires, madame Peschard, au sujet d'un petit acte, la *Savoisienne*, qui sert de lever de rideau à la *Petite mariée* depuis quelques jours, et dans lequel madame Peschard n'aurait pas consenti à doubler madame Tony.

Folies-Dramatiques. — Ce soir, première représentation de *les Mirlitons* vaudeville-revue en sept tableaux.

Angers. — Le directeur du Grand-Théâtre, M. Marck, qui, récemment, a donné une preuve de son zèle et de son habileté en montant, non sans succès *Rosita*, opéra comique en trois actes dû à un compositeur alsacien, M. Weber, vient de faire représenter une autre pièce inédite, *le Paludier du Bourg de Batz*. Cet opéra comique, en deux actes, fait honneur au pseudonyme Tanguy, auteur du livret, et montre dans le compositeur, M. Fèvre, contrebasse au théâtre, une véritable science musicale et surtout une habileté re-

marquable d'orchestration. La fin de l'année théâtrale n'a pas permis de donner plus de deux représentations de cet ouvrage.

Boulogne-sur-Mer. — On nous écrit de Boulogne-sur-Mer que samedi, dans une représentation au bénéfice de M. Bottreau, chef d'orchestre du théâtre, on a joué un opéra comique inédit intitulé le *Précepteur*, qui a obtenu un incontestable succès. La musique de cet ouvrage, dont on nous dit le plus grand bien, est de M. Sauvage-Trudin, dont nous avons applaudi les *Deux Cousines* à la Renaissance.

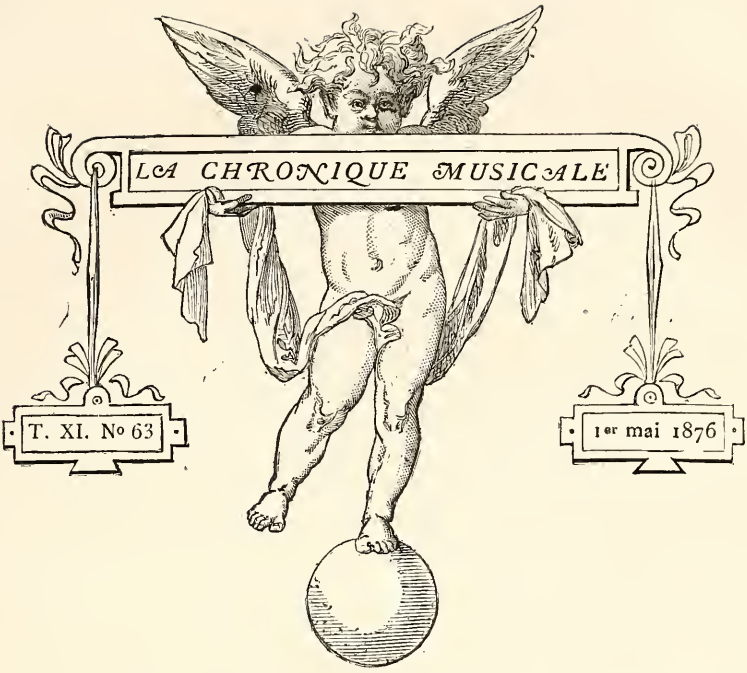
Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant ; ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.



MOLLUSQUES ET POISSONS

MUSICIENS

UET comme un poisson !...

Comment se fait-il que cette formule mensongère, dont l'auteur a gardé l'anonyme, soit encore aujourd'hui d'un usage si fréquent, et qu'elle ait été à ce point respectée que les plus hardis novateurs n'ont osé jusqu'à présent lui faire subir que cette modification timide, mais surtout insuffisante :

Muet comme une tanche?

Aristote, pourtant, n'est pas le seul qui se soit occupé de décrire les *cris* et *sifflements* des poissons; et il faut croire que ceux qui n'ont vu le poisson qu'au sortir d'un court-bouillon dû-

ment aromatisé ou d'un bain abondant de friture, est plus grand qu'on ne l'imagine.

Eh bien, j'en suis fâché, le poisson n'est pas muet et, singulièrement, la tanche *parle*,

Si j'ose me servir de cette expression.

Oui, la tanche, et la cotte, — et aussi le grondin, lequel réclame avec une grande vivacité de langage au moment de prendre une part active à la confection d'une bouillabaisse, selon les règles inhumaines qui le veulent faire « mourir dans l'huile, » essayant sans doute de poser ses conditions au moment de payer de sa personne. L'huître elle-même n'est pas sans tenter quelques timides observations au moment solennel où notre œsophage se tend pour la recevoir vivante. Parmi tant d'autres, enfin, bornons-nous à dire que le poisson-volant parle, comme aussi le hareng.

Sincèrement, je ne puis assurer que le hareng s'exprime dans un langage harmonieux et fleuri; mais lorsqu'on l'enlève à l'élément natal, le malheureux ne laisse pas de protester contre cette violation du droit des gens, par un cri aigu bien connu des pêcheurs et qui, je crois, a donné naissance au mot anglais *squeak*, prononcez *sqouik* et traduisez « cri perçant », qui n'est dans ce cas qu'une véritable onomatopée. De plus, on a remarqué que les baies les plus remplies la veille encore de ce « pain de la mer » en étaient le lendemain toutes et absolument vides, lorsque, dans la nuit intermédiaire, on avait entendu une sorte de détonation qui est, à n'en pas douter, le cri de ralliement des harengs en partance.

Non seulement les poissons ne sont pas muets, mais il en est qui font de la musique.... vocale, cela va sans dire, et peut-être aussi instrumentale, à la façon des grillons et autres musiciens rustiques. Mais « n'anticipons pas ». J'ai une petite histoire de tanche parlante dont il faut que je me débarrasse auparavant.

L'histoire est du docteur Schirlen Palmer, et voici comment le savant anglais la raconte :

« Je reçus au printemps une couple de tanches tout frais pêchées, sortant de l'eau. Je les fis mettre dans un plat et elles furent ainsi placées, sans autre précaution, sur une tablette élevée de l'office qui est situé entre la salle à manger et la cuisine.

« A minuit, tandis que j'écrivais dans la salle à manger, mon attention fut tout à coup attirée par un gémissement profond, sourd, prolongé. Ce gémissement fut répété deux ou trois fois, et tous mes efforts pour en découvrir la source demeurèrent infructueux. A la fin, mon

oreille fut frappée d'un bruit singulier, comme celui d'une large éclaboussure, suivi d'un gémissement plus profond et plus prolongé encore que ceux que j'avais précédemment entendus, le tout provenant évidemment de l'office.

« Je me rendis donc dans cette pièce, et le mystère me fut aussitôt expliqué :

« L'un de mes deux poissons s'était précipité de la tablette sur le carreau, et gisait là la bouche ouverte et les nageoires pectorales et abdominales étendues, proférant les sons par lesquels mes travaux de minuit avaient été troublés et interrompus. »

M. Dufossé a présenté à l'Académie des sciences plusieurs mémoires relatifs à ce phénomène curieux de sons — et de sons musicaux — produits par des poissons, qu'il attribue en grande partie au frottement de quelques-uns de leurs os, aux vibrations de certains de leurs muscles et à la vessie aérienne dont ils sont pourvus et dont ils se serviraient comme de l'outre d'une cornemuse *a skilled bagpiper* et comme un habile joueur de *vèze* bas-breton.

Les individus cités par M. Dufossé appartiennent principalement aux espèces : lyre, hyppocampe, malarmot et Maigre. Les facultés musicales dont ces poissons sont doués sont communes aux mâles et aux femelles et atteignent une perfection singulière à l'époque des amours.

Ces animaux, principalement la Maigre ou ombrine commune, qui foisonnent dans la Méditerranée, se réunissent alors en groupes nombreux et font entendre un bruit sourd et prolongé qu'on perçoit à travers 120 pieds d'eau et qu'on entend encore plus distinctement, par un effet d'acoustique qui n'a pas besoin d'être expliqué, en appuyant l'oreille sur le plat-bord du bateau. Ce bruit sourd et prolongé ponctué de sifflements aigus qu'il suffit d'imiter, dit-on, pour attirer ces poissons, leur a valu le surnom d'*orgues vivantes*.

Le lieutenant White, de la marine américaine, dans son *Voyage to the China seas*, publié en 1824, raconte que son équipage et lui furent très surpris, lorsque se trouvant vers l'embouchure du Cambodia, ils entendirent tout à coup des sons indescriptibles semblant provenir du fond des eaux, dessous le vaisseau et tout autour.

« Ces sons étaient comparables, dit l'officier américain, à ceux de la basse profonde de l'orgue, accompagnés du chant guttural de la grenouille-taureau, du tintement des cloches, ainsi que d'un son aigu et pénétrant que l'imagination pouvait aisément attribuer aux vibrations de quelque harpe gigantesque. » Tantôt cette musique mystérieuse paraissait s'élever au-dessus du bâtiment, tantôt elle se fondait en un chœur uni-

versel qui l'enveloppait de toute part, et il résultait des vibrations multiples déterminées par ce chœur innombrable une sensation d'ébranlement nerveux chez tous les auditeurs saisis de surprise et d'admiration, et peut-être aussi de peur.

« Curieux de connaître la cause de ce concert inattendu, ajoute le lieutenant White, je descendis dans ma cabine, et je fus m'assurer que cette singulière musique provenait évidemment du fond du navire. Les impressions que je ressentais en ce moment ressemblaient à celles que j'avais éprouvées en recevant les commotions de la torpille et de l'anguille électrique. »

A mesure que le navire remontait le fleuve, ces sons musicaux perdirent peu à peu de leur intensité et s'évanouirent bientôt tout à fait.

Humboldt avait déjà été, lui aussi, témoin, dans les mers du Sud, d'un fait du même genre dont il ne paraît pas même avoir soupçonné la cause. Un soir, vers sept heures, l'équipage du navire qu'il montait fut vivement intrigué et même fort effrayé par un bruit étrange ressemblant assez à celui de tambours battant dans l'air, et qu'on attribua tout d'abord à des brisants dont on traversait le dangereux voisinage. Mais bientôt un bruit d'un autre genre s'entendit dans le vaisseau même, principalement vers la poupe. Ce bruit n'était pas sans ressemblance avec celui d'une sorte d'ébullition, ou de la vapeur s'échappant avec force d'une chaudière. On crut d'abord à une voie d'eau; mais on put bientôt s'assurer que le phénomène avait heureusement une autre cause — par exemple une cause inexplicable.

Ces sons furent entendus de tout l'équipage d'une manière incessante et ne s'éteignirent, en fin de compte, que vers neuf heures, sans qu'on en ait pénétré la cause.

Quant aux concerts dont le lieutenant White nous a laissé le compte rendu, leur origine n'est pas douteuse. D'ailleurs l'interprète qui était à bord, ayant été interrogé à ce propos, affirma que cette musique était produite par des poissons de forme ovale et aplatie, lesquels possèdent en outre la faculté d'adhérer à toute sorte de corps solides par leur bouche. Ce sont évidemment des sciènes, variété de la nombreuse famille des *maigres*, et qu'on désigne communément sous le nom de poissons-tambours (*drum-fishs*), dont Schœff rapporte qu'ils se rassemblent communément autour de la quille des vaisseaux et s'amusent ainsi à donner des concerts aux équipages étonnés.

Dans un voyage d'exploration qu'il fit dans les forêts du nord de Ceylan, il y a une vingtaine d'années, sir Emerson Tennant, ayant entendu parler de sons musicaux provenant habituellement du fond d'un lac situé

près de Batticaloa, en divers endroits particuliers, toujours les mêmes, résolut de faire à ce sujet des recherches sérieuses. On prétendait que ces sons se faisaient entendre la nuit, et avec une plus grande intensité à l'époque de la pleine lune; et on les lui avait décrits comme ressemblant beaucoup aux notes plaintives d'une harpe éolienne.

Les pêcheurs du lac, interrogés par lui, confirmèrent absolument ces rapports et exprimèrent l'opinion que ces sons musicaux devaient provenir d'un coquillage connu dans le pays sous le nom tamil — que je vous prie de bien vous rappeler — de *oorie-coolooroo-cradoo*, ce qui veut dire, paraît-il, « coquille criarde » ou quelque chose d'approchant. On lui en montra des spécimens, qu'il reconnut pour appartenir à des *cerithium palustre* et à des *littorina lævis*.

« Dans la soirée, rapporte sir Emerson Tennant, la lune s'étant levée, je pris un bateau et accompagnai les pêcheurs sur les points connus où, à les en croire, des sons musicaux étaient entendus, s'élevant du fond du lac et que les indigènes disaient provenir d'un mollusque ou poisson particulier à la localité. J'entendis très distinctement les sons en question. — Ils s'élevaient du fond des eaux comme les douces vibrations d'une corde musicale ou les notes languissantes d'un verre de cristal dont on frotte le bord extérieur avec un doigt mouillé.

« Ce n'était pas une note soutenue, mais une multitude de sons grêles, s'élevant isolément, nets, clairs et distincts les uns des autres; la note la plus aiguë se mêlant, mais sans se confondre, avec la note la plus grave.

« Si nous appliquions l'oreille au plat-bord du bateau, nous percevions ces sons avec une intensité fortement accrue.

« Ces sons musicaux variaient considérablement d'intensité sur notre passage, pendant que nous voguions sur le lac, comme si le nombre des animaux qui les faisaient entendre étaient beaucoup plus grand en certains endroits qu'en d'autres; puis les rames nous emportaient hors de portée de les entendre, jusqu'à ce que nous reparaissions sur le lieu d'émission originaire. »

Sceptique comme un savant, sir Emerson Tennant voulut, avant de conclure, s'assurer que ces sons musicaux ne pouvaient pas avoir d'autre source que le fond du lac. « Mais ils provenaient bien évidemment, dit-il, des profondeurs des eaux; rien, dans les circonstances environnantes, ne pouvait autoriser à croire qu'ils eussent une autre origine, qu'ils fussent produits, par exemple, par des insectes de la côte, et propagés, par suite de leurs vibrations naturelles, sur la surface du lac qui les réfléchissait; car ils étaient précisément beaucoup plus intenses et plus

distincts là où la nature du sol et la présence du fort hollandais qui commande le lac s'opposaient à la possibilité de cette propagation. »

Des sons semblables, dont les voyageurs disent merveille, sont également entendus sur divers points du voisinage des côtes baignées par la mer des Indes, et dans le port même de Bombay.

Tout près du débarcadère de Caldéra, port chilien de la mer du Sud, des concerts sous-marins de même sorte ont lieu fréquemment. On assure que les sons produits par les musiciens qui y font leur partie sont d'une grande douceur et d'une délicatesse extrême, et semblent provenir des cordes d'une multitude de harpes mises en vibration par les doigts délicats et transparents de tout une bande de syrènes invisibles. Ces sons s'élèvent et s'abaissent de quatre notes.

Quant aux animaux qui produisent de tels sons, il paraît que personne ne s'est avisé de s'assurer de leur identité — en tout cas le mystère de leur existence est inviolé. En conséquence, l'imagination peut encore se donner carrière et le chant des syrènes redevenir à la mode.

Il est vrai que les concerts du port de Caldera et ceux du lac de Batticaloa, ont beaucoup de ressemblance, ce qui autorise, jusqu'à un certain point, à conclure à l'identité des artistes, dont une troupe vagabonde pourrait s'être transportée d'un point sur l'autre. Mais ce n'est qu'une induction.

M. A. de Thoron, dans une lettre adressée à l'Académie des sciences, rend compte comme il suit de l'audition d'un concert du même genre, dont il fut régalé sur la plage de la baie du Pailon (République de l'Équateur).

« ... Un son étrange, extrêmement grave et prolongé, se produisit autour de moi. Un peu plus loin, j'entendis une multitude de voix diverses qui s'harmonisaient et imitaient parfaitement les sons de l'orgue d'église.

« C'est vers le coucher du soleil que les poissons commencent cette sorte de chant, et ils continuent pendant la nuit, imitant les tons graves et moyens de l'orgue. La sensation éprouvée est semblable à celle que détermine le jeu de cet instrument, non sous les voûtes, mais du dehors, comme lorsqu'on est près de la porte d'une église. »

M. le comte de Castelnau, dans sa *Description des poissons recueillis dans l'Amérique du Sud*, ajoute la suivante à tant de relations curieuses.

« Nous étions un soir dans la partie de l'Araguay qui est obstruée par des bas-fonds et des rapides, et le soleil venait de se coucher derrière l'épaisse végétation qui borde ce fleuve dans tout son parcours, lorsque

tout à coup un son étrange vint attirer notre attention. C'était d'abord une plainte solitaire, puis d'autres voix lui répondirent; à chaque instant le bruit devenait plus fort et plus discordant; bientôt ce fut un concert singulier de gémissements, de grognements bizarres, articulés sur les tons les plus disparates.

« Au milieu de la profonde solitude du désert, il y avait quelque chose de surnaturel dans ce phénomène et je cherchais en vain à me l'expliquer. Tout était calme autour de nous, et l'étouffante chaleur semblait avoir endormi la nature entière; les singes fatigués avaient cessé de gambader dans les branches; les perruches s'étaient déjà retirées pour la nuit et avaient interrompu leurs cris discordants : c'était, en un mot, cet instant de la soirée des tropiques où les créatures du jour mettent fin à l'éclat de leurs cris, et où n'a pas encore commencé le concert sinistre des animaux nocturnes. Je ne pouvais rien découvrir, et, malgré moi, une sorte de frisson parcourait mon être. A moitié endormi, je crus être sous le poids d'un songe, et mes yeux se portèrent sur les hommes de l'équipage; mais je vis qu'ils se regardaient les uns les autres, frappés aussi bien que moi d'une superstitieuse terreur.

« Un vieillard, seul, plus habitué à la vie des bois, semblait rire de l'effroi général; puis il dirigea son bras vers le fleuve et annonça que le son venait du fond des eaux.

« J'eus de la peine à admettre cette explication; mais, peu d'heures après, il m'apportait un petit *hypostome,* long de quelques pouces au plus et dont des troupes nombreuses, garnissant les bas fonds, étaient cause de ce vacarme extraordinaire. »

En France nous n'avons encore, que je sache, rien fait de plus que de colliger les récits des voyageurs témoins de ces phénomènes curieux, qu'il n'est pas nécessaire de faire quinze cents lieues pour contempler, je veux dire pour entendre. Quelques observations savantes, mais isolées, ont eu lieu, il est vrai, et depuis Cuvier, je crois qu'en citant le nom de M. Dufossé, on aurait à peu près épuisé la liste des zoologistes qu'a attirés ce côté, beaucoup plus intéressant qu'on ne pense, de l'étude de l'ichthyologie, car il y a là évidemment une manifestation certaine de la vie de relation qui mérite d'être étudiée autrement que pour une vaine satisfaction de curiosité.

Il semble qu'on l'ait compris de l'autre côté du détroit mieux que de celui-ci. Quand sir Emerson Tennant communiqua ses observations de Batticaloa à la Société philosophique d'Edimbourg, il était assisté du docteur Grant, qui se livra, devant la docte assemblée, à des expériences

concluantes sur un mollusque du genre *triton* qu'il avait plongé dans un vase de verre rempli d'eau de mer.

Ce vase fut placé sur la table centrale de la *Wernerian Natural history Society* d'Edimbourg, autour de laquelle siégeaient plusieurs membres de la Société philosophique.

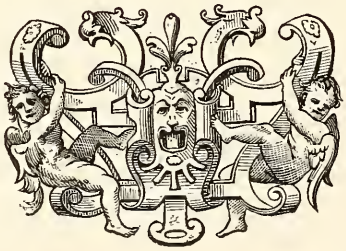
Pendant tout le temps que dura la réunion, une sorte de tintement aigu, assez semblable à celui que produirait un fil d'acier frappant les flancs d'une bouteille vide, se produisait par intervalles irréguliers, émanant indubitablement du vase renfermant le triton. Ce tintement s'entendait encore très distinctement à une distance de quatre mètres.

Ce triton se plaignait-il de la dure captivité où il était tenu ? Appelait-il à l'aide ? On ne l'a jamais su. Le fait est — le point incontestable démontré — qu'il produisait *volontairement* des sons très perceptibles à l'ouïe grossière de l'homme, à l'oreille rebelle du savant, et que ces sons réunissaient toutes les conditions qu'il nous a plu d'imposer aux sons musicaux — distinction d'ailleurs peu importante ici.

Donc, le poisson n'est pas muet....

Et nous ajouterons que, dans la saison où les salles de concert, transformées en étuves, sont désertes, un mélomane, instruit par nous, pourra satisfaire son goût pour la musique en se transportant sur l'un de ces points bénis du ciel, où, à la fraîcheur de la brise nocturne, poissons et mollusques, Maigres et Tritons, Hypostomes et Oorie-Coolooroo-Cradoos, font entendre leurs symphonies étranges, empreintes d'un charme inconnu aux abonnés de l'Opéra, et dont on peut jouir des profondeurs d'une baignoire véritable.

ADOLPHE BITARD.



LA FOIRE SAINT-GERMAIN [1]

DEUXIÈME PARTIE

SPECTACLES DE LA FOIRE

X

La première Foire Saint-Germain fut établie incontestablement après les invasions des Normands, c'est-à-dire en pleine féodalité. Or, en ce temps-là, au début surtout, le commerce ne se faisait que par caravanes. Les marchands, méprisés, avilis, pillés par les puissants et tenus en suspicion profonde par le peuple, n'avançaient que par troupes et armés. Cette circonstance faisait qu'une foule de coureurs de grands chemins, parmi lesquels la nombreuse famille des histrions, qui est de toutes les époques, marchaient à la suite de ces caravanes, autant pour être protégés que pour profiter de l'affluence de monde qu'elles rassemblaient aux lieux où elles s'arrêtaient pour déballer et vendre leurs marchandises.

Chemin faisant, pour subvenir à leur entretien, ces pauvres hères se hasardaient à faire quelques tours de leur métier dans les bourgs et autres petites localités traversés par les caravanes. D'abord, les populations, qui les croyait chargés de maléfices, s'enfuirent à leur approche; puis, peu à peu, l'habitude de les voir aidant, elles s'apprivoisèrent,

(1) Voir les numéros des 1er décembre 1875, 1er et 15 avril 1876.

pour ainsi dire, et se risquèrent à les approcher et à les entendre. Ces premiers pas faits, la confiance ne tarda pas à naître; ensuite le plaisir suivit. Alors il arriva que les populations qui, en ce temps-là, ne connaissaient pas les agréments de la société privée, notèrent soigneusement les époques des passages des caravanes et en attendirent impatiemment le retour. Lorsque cela fut, les routes devinrent plus sûres, les bourgs et les villages plus hospitaliers; enfin tout le monde y gagna : les populations, les histrions et surtout les marchands. C'est pourquoi ces derniers, de tout temps bien avisés, ne se mirent désormais plus en route sans s'être précautionnés de plusieurs troupes de bateleurs, de jongleurs, de musiciens. Alors ceux-là firent partie intégrante de la caravane; où elle s'arrêtait et déballait, eux dressaient leurs tentes pour montrer leurs curiosités, jouer de leurs instruments, chanter, exécuter leurs exercices, etc., etc. Les marchands étaient l'utile et le nécessaire des foires et marchés; les histrions, par leurs divertissements, en devinrent l'agréable. Vainement plusieurs de nos premiers rois les bannirent-ils comme corrupteurs des mœurs, toujours ils reparaissaient. L'impossibilité d'en venir à bout fit qu'on les laissa tranquilles, à la condition de se conformer à quelques arrêtés de police dont les principaux, à Paris, leur enjoignaient d'habiter tous ensemble une même rue et de ne point se livrer à leurs jeux les jours de fêtes et dimanches, aux heures des offices divins. On sait que tant les histrions qui étaient de passage que ceux établis à Paris, adoptèrent pour résidence un coin du quartier Saint-Martin, et que la rue des Ménétriers, dite tour à tour des *Joueurs*, des *Jugleurs* et des *Ménestrels*, leur doit son origine. Les bateleurs ne tardèrent pas à former une corporation puissante et à obtenir le privilége exclusif des amusements publics et privés de la capitale. C'est chez eux que rois, grands seigneurs et simples particuliers, venaient louer leurs amuseurs lorsqu'il s'agissait de donner quelque fête.

Il est hors de doute que la première Foire Saint-Germain fut égayée par les histrions qui accompagnaient les caravanes des marchands; quant à leurs jeux, nul ne saurait dire au juste de quoi ils se composaient. Mais on suppose que les sauts périlleux, les danses, les tours de gobelets, les chants et les pantomimes, le tout joint à la montre de singes et autres animaux savants, de monstres, de phénomènes vivants, etc., etc., en composaient exclusivement le fond. De théâtre proprement dit, il n'en faut pas parler; il n'en existait d'aucune sorte à l'époque féodale. Les Confrères de la Passion, avec leurs *mystères,* n'apparurent que bien longtemps après que cette première foire eut disparu.

XI

Il est probable qu'à ses débuts la seconde Foire ne connut pas d'autres divertissements que ceux dont nous venons de parler. Et cependant le Théâtre était né. La tragédie et la comédie vagissaient à l'hôtel de Bourgogne et sur les tréteaux des Enfants-sans-Souci. Mais ni les Confrères, ni le Prince-des-Sots n'abordèrent jamais la Foire. Si les religieux de Saint-Germain-des-Prés eurent recours aux divertissements pour attirer la foule, c'est dans la rue des Ménétriers qu'ils se les procurèrent; ou bien ils avantagèrent les histrions qui couraient alors en grand nombre la province. Cela leur fut d'autant plus facile, qu'ils étaient seigneurs sur leurs terres et que leur Foire jouissait des franchises les plus étendues.

Cet état de chose dura jusqu'à la seconde moitié du seizième siècle, vers la fin du règne de Charles IX ou le commencement de celui de Henri III.

Lorsque Jodelle, Jean de Baïf, La Péruse, Robert Garnier, eurent fait paraître leurs tragédies et leurs comédies sur le théâtre des maîtres de l'hôtel de Bourgogne, comme les priviléges desdits maîtres s'opposaient à ce qu'aucun autre théâtre pût ouvrir dans Paris, il se forma beaucoup de troupes de comédiens en province. Quelques-unes n'hésitèrent pas à venir représenter à la Foire en vertu de ses franchises. Les maîtres de l'hôtel de Bourgogne n'y prirent d'abord pas garde; mais par la suite ils finirent par aviser. Cela arriva en 1596. Cette année, en effet, nous les voyons se plaindre des acteurs forains et les assigner devant le lieutenant-civil. Ce magistrat jugea en faveur des maîtres. Les forains en rappelèrent, et le 5 février intervint une sentence déclarant que les priviléges de l'hôtel de Bourgogne ne pouvaient pas être plus forts que les statuts des six corps des marchands et des arts et métiers de Paris, dont les effets étaient suspendus tout le temps que durait la Foire Saint-Germain. En conséquence, les acteurs de province furent autorisés à continuer leurs représentations, à la seule condition de jouer des sujets licites et honnêtes, et de payer « par chacune année deux écus aux maîtres de l'hôtel de Bourgogne. » Cette sentence ne nous fait pas connaître depuis quand les comédiens forains représentaient; mais elle révèle ce fait que, après la décision du lieutenant-civil, le peuple, appréhendant de les perdre, forma de grands attroupements à la porte de l'hôtel de Bourgogne et que même, à l'intérieur, en manière de représailles, il

troubla leurs représentations au point de les interrompre. Cela permet de supposer que les acteurs de province fréquentaient la Foire Saint-Germain au moins depuis un couple d'années. Disons que la sentence fut publiée à son de trompe dans les carrefours de Paris, et qu'elle stipulait que bonne justice ayant été rendue, le peuple, à l'avenir, aurait à s'abstenir de toutes « insolences devant la porte du théâtre des maîtres et, à l'intérieur, de tirer poudre et pierres ».

Quelle était la nature des pièces jouées par les acteurs forains? Puisque les comédiens de l'hôtel de Bourgogne en prirent ombrage, il faut croire qu'elles allaient sur les brisées des leurs; et cependant il n'est fait mention d'aucune dans les chroniques et mémoires; des acteurs eux-mêmes il n'en est pas parlé; si bien que lorsque, cinquante ans plus tard, l'obscurité cesse enfin sur les spectacles de la Foire, il est bien question de troupes de province, mais toutes sont désignées sous la dénomination de « danseurs de corde ».

Ainsi, en 1646, Daubray, lieutenant-civil, accorde une permission « à des danseurs de corde ». En 1657, autre permission du même à Datelin « entrepreneur de danseurs de corde ». Évidemment ces gens-là ne pouvaient avoir rien de commun avec les acteurs de province que vise la sentence du 5 février 1596, car jusqu'en 1678, sauteurs et danseurs de corde s'en tinrent purement et simplement à leurs exercices corporels. Cela résulte de l'avertissement qui se trouve en tête d'une espèce de pièce qui fut jouée cette année à la Foire Saint-Germain, au jeu de paume d'Orléans, situé Cul-de-sac-de-la-Foire (rue des Quatre-Vents). Il y est dit que, quoique « plusieurs endroits qui environnent la Foire Saint-Germain servent de théâtre à mille choses surprenantes que l'on admire tous les ans, rien n'approche de ce qui va paraître. » Qu'est-ce que c'était que cette merveille? La pièce en question, laquelle a pour titre *les Forces de l'amour et de la magie* et passe pour la *première* qui ait été représentée à la Foire. Malgré l'avertissement, nous sommes fondés à croire que cela n'est pas. Seulement, que sont devenues les autres? Pourquoi ne trouve-t-on rien qui marque au moins le passage à la Foire des rivaux ou des émules des comédiens de l'hôtel de Bourgogne? Ce sont des questions que cette étude ne permet pas d'élucider.

Contentons-nous de dire que l'obscurité cesse à partir de l'an 1697.

N'oublions pas encore d'ajouter que dans le laps de temps qui s'est écoulé entre l'apparition des acteurs de province et la première représention des *Forces de l'amour et de la magie*, Brioché avait introduit son jeux de marionnettes à la Foire, et qu'il avait eu beaucoup d'imitateurs.

Moins heureux fut le théâtre des Bamboches. Il parut et disparut à la Foire de 1677.

XII

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, c'est à partir de 1697 que la lumière se fait sur les spectacles de la Foire. Et non pas une lumière graduée, une espèce d'aube; point : une lumière instantanée et tellement éclatante qu'elle jette des lueurs sur plusieurs années antérieures. Le pourquoi de ce phénomène historique se déduit tout naturellement de ce fait, que, durant cette année 1697, le Théâtre Italien fut fermé et aboli par ordre du roi Louis XIV. Du soir au lendemain la chose fut faite. Des explications, pas une ne fut donnée aux comédiens, sinon que « tel était le bon plaisir de Sa Majesté ». Les gazetiers du temps enregistrèrent la nouvelle, mais sans souffler mot des motifs. Ils le connaissaient très bien cependant, car la ville et la cour ne s'entretinrent que de cela pendant une semaine. Voyez pourtant l'avantage des monarchies absolues! Elles peuvent tout se permettre sans que personne au monde autre que le monarque ait droit et pouvoir de contrôler leurs actes. Nous aurions toujours ignoré pourquoi Louis XIV fit fermer le Théâtre Italien, si, dans ses *Lettres historiques et galantes*, imprimées en Hollande, madame du Noyer n'avait pas songé à écrire incidemment les trois lignes suivantes :

« Les comédiens italiens se sont ressentis de sa mauvaise humeur; on les a chassés pour avoir joué la *Fausse Prude*, dans laquelle on dit que madame de Maintenon s'est reconnue. »

Donc c'en était fini d'Arlequin, de Colombine, de Scaramouche et de Mezzetin. Par bonheur, depuis près de cent ans que les Italiens avaient introduit ces personnages de comédie en France, le peuple s'était pris d'une telle passion pour eux qu'il murmura beaucoup contre leur bannissement; si bien que, quelque peu endurant que fût le Roi-Soleil, il jugea prudent de compter avec lui.

C'est ce qu'il fit de la façon la plus habile et sans paraître rien céder : il laissa tacitement libres les comédiens italiens de rester en France, malgré son ordre de bannissement. Qui sait? peut-être lui-même fit-il souffler au plus grand nombre l'idée d'entrer dans les troupes de la Foire. Ce qu'il y a de certain, c'est que les forains se considérèrent du coup comme les héritiers des Italiens; qu'ils donnèrent plusieurs fragments de leurs pièces en adjoignant à leurs troupes des acteurs propres

à les représenter; qu'on les laissa faire au moins la première année, et que le public satisfait vint les applaudir. Empressons-nous de noter, d'après ce que racontent les contemporains, qu'on ne perdit pas trop au change, car les Italiens avaient fait une foule d'excellents élèves qui couraient la province en représentant les pièces de leur répertoire. On pense s'ils accoururent vite à Paris à la première nouvelle de la disgrâce de leurs maîtres.

Comprend-on maintenant pourquoi l'année 1697 fit la lumière sur les spectacles de la Foire ? C'est que les Italiens morts, tout le monde s'occupa de leurs héritiers, et que, du premier coup, ces derniers justifièrent de leur droit à la succession.

Ainsi, voilà Arlequin, Colombine, Pierrot, Scaramouche, Mezzetin, Gilles, etc., transportés de l'Hôtel de Bourgogne à la Foire Saint-Germain. Nous n'avons plus qu'à les suivre et à raconter leurs aventures passablement accidentées.

Notons auparavant les troupes qui représentent à la Foire en 1697 et les principaux acteurs qui les composent.

XIII

Il y avait trois troupes principales, composées de danseurs de corde et de sauteurs.

Chaque troupe représentait dans une loge particulière.

En ce temps-là, les loges des comédiens n'étaient point du tout faites en forme de théâtre. C'étaient simplement des lieux fermés avec des planches où l'on dressait des échafaudages pour les spectateurs, une corde tendue pour les danseurs, et une estrade élevée d'un pied et demi pour les sauteurs. Pas soupçon d'ornements ni de décorations. A la fin de chaque Foire, on enlevait échafaudage, corde, estrade.

Les trois troupes avaient pour propriétaires et directeurs, par ordre de mérite : les frères Alard, Maurice Vondrebeck et Alexandre Bertrand. Ce dernier tenait, de plus que les deux autres, un jeu de marionnettes.

Les frères Alard étaient de Paris et fils d'un baigneur-étuviste du roi. L'aîné, grand, bien fait, passait pour le plus agile sauteur et le meilleur *pantomime* de son temps. Il paraissait toujours sous l'habit de Scaramouche et en exécutait supérieurement les danses. Le cadet n'avait ni la prestance, ni l'agilité, ni la renommée de son frère. Cependant il passait pour bon sauteur et n'était pas sans mérite dans le rôle d'Arlequin, qu'il avait adopté.

Maurice Vondrebeck était d'origine allemande. Il eut pour maître Alard l'aîné, dont il faisait tous les exercices d'une façon très remarquable. Jusqu'en 1697, Maurice Vondrebeck avait toujours travaillé avec les frères Alard; mais cette année il s'en sépara pour former une troupe particulière, qui débuta à la Foire Saint-Germain. La mort l'enleva en 1699, mais son spectacle lui survécut, grâce à sa femme, Jeanne Godefroy, célèbre dans les annales de la Foire sous le nom de veuve Maurice.

Alexandre Bertrand était maître doreur à Paris, et en même temps fabricant de marionnettes. Il acquit une renommée dans ce genre de travail qui rappela celle de Brioché. Tout le monde venait acheter chez lui. Ce succès le grisa au point qu'il entreprit de conduire lui-même ses figures. A cet effet, il s'associa avec son frère et loua une petite loge dans le cul-de-sac des Quatre-Vents.

Cela se passait en 1689. Bertrand réussit si bien, que l'an d'après, il fit bâtir une loge dans le préau et augmenta son jeu, non pas d'une troupe de danseurs, mais d'une troupe de jeunes gens des deux sexes à qui il fit représenter des comédies. Malheureusement pour lui, les Comédiens-Français intervinrent en vertu de leurs priviléges, et M. de la Reynie, lieutenant-général de police, à leur requête, rendit une sentence ordonnant la démolition de la loge. Rendue le 10 février 1690, la sentence fut exécutée le même jour. Alors Bertrand fit comme ses confrères, il s'adjoignit une troupe de sauteurs et de danseurs de corde, et son spectacle continua de la sorte jusqu'en 1697, où, piqué de nouveau par la tarentule de l'ambition, il s'avisa de louer la salle de l'hôtel de Bourgogne, laissée vacante par le départ des Italiens. Huit jours ne s'étaient pas écoulés qu'un ordre du roi vint l'en chasser.

Parmi les acteurs forains en vogue, on citait alors les sauteurs et danseurs Jacobal et Languichard, Reistier père, fameux depuis dans le rôle de *Gilles*, Tiphaine, danseur, la Renaut, femme de ce dernier, joueuse de gobelets, Dubroc père et fils, Basques d'origine (le père passait pour avoir fait le premier le *saut du tremplein* en tenant deux flambeaux à la main), Marc, le premier *Gilles* français, Benville, autre *Gilles* dont quelques années plus tard la veuve épousa Alard aîné, Drouin le bossu, le premier qui ait joué les *Gilles neveu*, Renaud et Prin, deux acteurs-pantomimes excellents dans le rôle d'*Arlequin*, Roger, maître à danser et parfait *Pierrot*, Babrou, fils de l'ouvreuse de loges de ce nom au Théâtre des Italiens, encore un remarquable *Arlequin*, Vieujot, fils d'un rôtisseur de la rue Dauphine, le meilleur des élèves d'Alard après

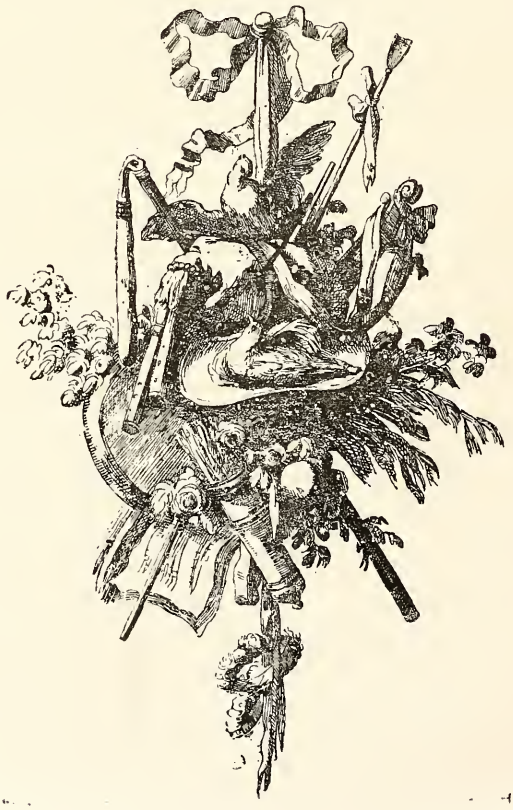
Maurice Vondrebeck, enfin une foule d'autres dont les noms ne nous sont pas parvenus.

Parmi les actrices en renom, nous ne trouvons à citer que la demoiselle Bartolet. Elle était née à deux pas de la Foire, dans le quartier de la Croix-Rouge.

La Bartolet fut une des premières étoiles des spectacles forains. Chaque troupe se la disputa et elle joua presque dans toutes. En 1724, elle avait encore assez de vogue pour être engagée par Honoré. Mais, hélas! qu'on payait maigrement alors les pauvres acteurs forains : un mémoire du temps nous apprend que mademoiselle Bartolet débuta chez Bertrand, lequel « l'avait engagée pour jouer les *amoureuses*, à raison de 20 sols par jour, appointements que cet entrepreneur donnait à tous ses acteurs. »

A. PRADINES.

(La suite au prochain numéro.)



REVUE DES CONCERTS

Concerts du Conservatoire. — Concerts Populaires. : Première audition du *Requiem* de M. Gounod. — Concert spirituel de l'Odéon. — Concerts modernes : Concert spirituel. — Concerts de M. Reucksel, — de M. Galkine, — de M. Alard. — Concerts de mademoiselle Marguerite Benel, — de M. Adolphe Fischer.

ONCERTS DU CONSERVATOIRE. — La saison musicale est close et les deux programmes des quatre dernières séances en ont été le brillant couronnement. Aux Concerts spirituels, le programme comprenait les chœurs d'*Israël en Egypte* de Haendel, le *Stabat Mater* de Pergolèse, le *Credo* de la messe en *si mineur* de Bach. Les deux versets que Pergolèse a écrit pour deux voix de femmes avec accompagnement de quatuor, sont très beaux et très expressifs; ils ont été bien rendus par les choristes femmes. Bach, en revanche, n'a su que déplaire, et l'insuccès en doit être attribué aux chanteurs qui s'y sont évertués de leur mieux, mais avec leur ignorance traditionnelle de cette musique restée pour eux un mystère. On avait parlé d'exécuter *Joseph* en entier, comme on fait en Allemagne. Cela eût mieux valu que d'offrir au public l'interprétation laborieuse des chœurs de Bach, dont longtemps encore on méconnaîtra l'esprit à notre Conservatoire. L'ouverture de *Léonore*, les deux premiers fragments de la symphonie-cantate de Mendelssohn, et la symphonie héroïque ont fourni aux deux séances la part spécialement orchestrale. L'exécution a été irréprochable malgré je ne sais quel laisser-aller coutumier aux séances des Concerts spirituels, et qui, cette fois, n'a fait défaut ni le vendredi-saint ni le jour de Pâques.

La symphonie en *fa* de M. Th. Gouvy a eu les honneurs d'une double audition très chaudement applaudie au quinzième et au seizième concerts qui ont clos la saison. Le scherzo et l'andante ont été fort applaudis. Le relief fait défaut à cette œuvre et on y souhaiterait plus d'énergie et de puissance. Le style n'en est pas médiocre ni la conduite inhabile ; il faut louer aussi chez l'auteur une aptitude mélodique qui se traduit souvent en passages intéressants et agréablement distribués. La profusion des motifs ne serait pas un excès si M. Gouvy ne négligeait pas parfois de développer ses idées. Il en résulte un papillottement, un éparpillement de mélodies qu'on entend sourdre à l'oreille sans pouvoir bien les savourer.

Dans les fragments d'orchestre extraits du *Songe d'une nuit d'Eté*, que la Société des concerts devrait bien exécuter en son entier, M. Taffanel a recueilli, au scherzo, les applaudissements auxquels il est accoutumé. La partie chorale du concert se composait de deux chœurs archaïquement intéressants. Le chœur tiré de l'oratorio *la rappresentazione d'anima e di corpo* d'Emilio del Cavaliere, et celui de l'*Armide* de Lulli nous montrent combien le génie a de merveilleuses ressources pour se faire valoir dans tous les temps. Lorsque madame de Sévigné raconte les délices du ciel que lui fait éprouver la musique de Lulli, elle semble, à nos modernes pédagogues, parler en femme qu'éblouiraient mieux les complexités doctes de nos compositeurs à grand tapage, et qui loue Lulli faute de connaître ce qui depuis a été inventé. N'en déplaise aux compositeurs contemporains que nous savons comprendre et louer lorsqu'ils montrent du talent, Lulli est un admirable musicien. Sa mélodie est fine, déliée, piquante à la fois et suave, et la faveur de Louis XIV fut en toute justice accordée au maître florentin. Tout ce qu'on interprète de lui aux Concerts du Conservatoire : chœurs, ballets, airs et récitatifs, mérite bien réellement les éloges que Lulli récoltait à Versailles et auxquels l'envie a substitué d'indignes calomnies. Ces morceaux qu'au dix-septième siècle on déclarait inimitables et divins, continuent aujourd'hui, pour celui qui les écoute sans parti-pris, à se distinguer par la grâce, la noblesse, et par une déclamation pleine de gout et logiquement rhythmée. Le public du Conservatoire a ratifié le jugement favorable de madame de Sévigné. Aux concerts du Châtelet comme à ceux de M. Pasdeloup, les auditoires ont manifesté les mêmes sentiments. C'est la preuve irrécusable que Lulli eût du génie. C'est la preuve aussi que les programmes de la Société des concerts ont, pour se rajeunir et se varier, tout le champ inexploré des œuvres des vieux maîtres. Les tentatives qui ont été faites dans ce sens ont été nombreuses, et l'on en est encore à signaler une seule restitution d'un morceau, jadis applaudi, qui n'ait pas mérité d'être considéré comme une bonne fortune soit pour les auditeurs, soit pour les interprètes, quand ils ont su reconstruire dans son style et dans son rhythme l'œuvre par eux exhumée et rendue à la vie.

Maurice Cristal.

CONCERTS POPULAIRES. — Le concert spirituel du vendredi saint a été marqué par la première audition d'un *Requiem* inédit de M. Gounod. Cette composition religieuse comprend dix morceaux : *Introït et Kyrie* (double chœur); *Dies Iræ* (chœur); *Quid sum miser* (quatuor); *Quærens me sedisti* (chœur); *Ingemisco* (duo); *Inter oves* (chœur); *Lacrymosa* (chœur); *Sanctus* (chœur); *Pie Jesu* (sextuor); *Agnus Dei* (chœur). Un onzième morceau, le chœur de *l'Offertoire* a été supprimé par l'auteur lui-même à l'une des dernières répétitions.

Après une ritournelle de quelques mesures, les voix attaquent l'*Introït pianissimo;* elles s'enflent peu à peu, soutenues par un *crescendo* d'orchestre qui aboutit à une brillante explosion des cuivres. Puis, au moyen d'un *decrescendo* habilement ménagé, les sonorités de l'orchestre et des voix « se couvrent de cendres » et viennent s'éteindre dans un silence lugubre entrecoupé par les *Kyrie eleison! Christe eleison!* que le chœur jette d'une voix sourde comme le grondement lointain d'un glas funèbre. Sans manquer à la sévérité du style religieux, ce morceau atteint à une grande puissance d'expression et de coloris, et ce, par l'emploi des moyens les plus simples. Les appels de trompettes qui servent d'introduction au *Dies Iræ*, n'offrent rien de saillant, sauf quelques combinaisons harmoniques assez heureuses. Les chœurs entrent *pianissimo* et se développent sur une progression ascendante du plus bel effet; la grosse caisse et les notes graves des trombones accentuent le rhythme sur chaque temps faible. Ce chœur est un des morceaux le plus largement conçus de la partition. L'accent mélodique et l'expression touchante du *Quid sum miser* ont vivement porté sur le public qui a redemandé le morceau. Ce beau quatuor, dont le commencement rappelle le quatuor sans accompagnement du *Stabat* de Rossini, est une merveille de facture. Les différents épisodes qu'il renferme, *Rex tremendæ* et *Recordare* sont parfaitement indiqués et chacun d'eux est marqué de son caractère propre. Quant au style, il se tient constamment sur les confins de la musique dramatique et de la musique religieuse ; à mon avis, il penche tout à fait du côté de la première. Le chœur *Quærens me* est presque pittoresque bien qu'il ait la simplicité d'accent qui convient à un morceau religieux.

L'*Ingemisco*, duo pour soprano et basse, et le chœur *Inter oves* se distinguent surtout par d'éminentes qualités de facture; notons, dans ce dernier, un passage d'un beau sentiment, *Oro supplex*, accompagné par le seul hautbois. Le commencement du *Lacrymosa* reproduit le dessin mélodique du *Quid sum miser*; la conclusion *Huic ergo*, soutenue par les harpes, en est très belle. Malgré la pompe d'une orchestration très brillante le *Sanctus* manque de grandeur et d'enthousiasme. Le *Pie Jesu* est écrit de main de maître et contient un grand nombre d'effets curieux et de combinaisons intéressantes, que je recommande à l'attention des musiciens, et parmi lesquelles je signalerai particulièrement un fragment de gamme chromatique chanté par le chœur en mouvement descendant et complété par l'orchestre en mou-

vement ascendant. L'œuvre se termine par un *Agnus Dei* d'un style large et d'une belle sonorité.

On peut se demander, à la suite de cette analyse très succincte, quel est le caractère général du *Requiem* de M. Gounod : est-ce réellement une page de musique religieuse ou bien le compositeur a-t-il cédé à cette tendance générale qui entraîne les maîtres modernes vers la *dramatisation* de la musique sacrée? Avant de répondre à cette question, il faudrait commencer par déterminer avec précision les limites des deux genres et par s'entendre une fois pour toutes sur le point de savoir où finit la musique religieuse et où commence la musique dramatique. La question est loin d'avoir été éclaircie. Les uns veulent confiner la musique religieuse dans les formes étroites du chant Grégorien; pour d'autres, elle s'arrête à Palestrina ; d'autres, enfin, poussent jusqu'à Chérubini. *Tot capita, tot census.*

Je n'ai ni le temps, ni l'espace nécessaire pour entrer ici dans cette interminable discussion. Je me contenterai donc de dire en deux mots que l'esprit et la pompe des cérémonies du culte catholique ne me semblent nullement incompatibles avec une *certaine dramatisation* de la musique sacrée. J'ajoute que l'introduction de l'orchestre à l'église pousse inévitablement à cette sécularisation. L'important, c'est de garder un juste milieu et de se tenir également éloigné des extrêmes, c'est à dire de ne pas s'emprisonner dans des formes surannées qui ne répondent plus au génie de notre époque, et d'éviter les excès où sont tombés Rossini, Donizetti et Verdi, pour ne citer que les plus illustres. Cherubini est, je crois, le maître qui a le mieux réussi à réaliser cette juste mesure, et ses œuvres peuvent être proposées comme le modèle le plus parfait du style de musique religieuse qui convient à notre temps.

Ceci posé, au point de vue du style, je classerais volontiers le *Requiem* de M. Gounod entre le *Requiem* de Mozart et celui de Cherubini, c'est dire que cette œuvre se tient constamment dans les limites de cette juste mesure dont je parlais tout à l'heure. Les mélodies sont simples et d'un rhythme nettement dessiné, les accompagnements sont écrits dans le même style large et simple. Le compositeur n'a pas traité l'harmonie et l'instrumentation comme il aurait pu le faire dans de la musique d'opéra ; les successions d'accords parfaits s'y rencontrent fréquemment, mais elles sont distribuées avec toute la liberté que donne la tonalité usuelle. En outre, pas de contrastes violents, pas d'effets en dehors; le style large, la simplicité sévère, la correction un peu froide qui conviennent à l'expression des sentiments religieux. Le *Requiem* de M. Gounod est exactement le contrepied du *Requiem* de Verdi, c'est la prose sacrée mise en musique sans aucun commentaire. Il convient donc de le considérer plutôt comme une œuvre de facture que comme une œuvre d'imagination; envisagé sous ce point de vue spécial, c'est une composition du plus grand mérite, et l'on ne saurait trop admirer à

quelle plénitude d'effets M. Gounod a su atteindre avec une pareille simplicité de moyens.

L'exécution, conduite par M. Gounod lui-même, a été très satisfaisante.

H. Marcello.

CONCERT SPIRITUEL DE L'ODÉON. — Le Concert spirituel donné à l'Odéon, le soir du jeudi saint, n'a été complétement satisfaisant que sous le rapport de l'exécution. Outre l'orchestre de M. Ch. Constantin, la partie vocale a été parfaitement soutenue par mesdemoiselles Jenny Howe, Bloch et Puisais, madame Brunet-Lafleur et MM. Auguez, Bouhy, Talazac et Laffitte. Mais le choix des compositions a beaucoup laissé à désirer. Madame de Grandval, dont je suis le sincère admirateur, comme j'ai si souvent eu l'occasion de le témoigner dans la *Chronique Musicale*, ne m'a pas paru, dans *Sainte Agnès*, avoir été aussi heureusement inspirée qu'elle l'est d'habitude. Il est vrai qu'une partie de ce drame sacré a seule été chantée. Peut être faut-il l'ensemble de l'œuvre pour la bien juger; mais, à part l'invocation et une belle phrase du duo entre Agnès et Fulvius, le reste n'a pas très vivement impressionné l'auditoire. Le soixante-dix-septième Psaume, mis en musique par M. Ch.-L. Hess, n'offre guère qu'un trio, et le *Dies iræ* de M. Georges Martin a manqué d'effet, malgré ses excellents interprètes, mesdemoiselles Howe et Bloch, et M. Auguez. Je n'en saurais citer que le *Recordare*, le *Confutatis* et le *Pie Jesu*.

CONCERTS MODERNES. — Le concert spirituel des *Concerts modernes*, sous la direction de M. Henri Chollet, le seul auquel j'ai pu assister des quatre concerts spirituels qui se sont donnés le soir du vendredi saint, a fait entendre une superbe scène de M. Félicien David, intitulée *le Jugement dernier*. Quoique première audition, cette scène n'a pas, à ce qu'il paraît, été nouvellement écrite. C'est une symphonie avec chœurs, supérieurement instrumentée et remplie de grands effets. Je ne citerai parmi les divers morceaux dont elle est composée, et qui sont tous liés entre eux, que *le Réveil des morts*, où l'appel des trompettes est splendide, *la Marche des trépassés*, dans laquelle un *pizzicato* de contrebasses persistant en *crescendo* depuis le *pianissimo* jusqu'au moment de l'explosion des cymbales et de la grosse caisse, produit un effet sinistre et terrifiant, et *l'Apothéose*, qui est un chef-d'œuvre de grandeur et de solennité.

CONCERTS. — Avant de parler des Concerts qui ont eu lieu pendant cette quinzaine, je dois solder mon arriéré. En conséquence, je dirai que, dans le concert que l'habile violoncelliste, M. Reucksel, a donné le 1er avril, il a fait entendre un concerto en *la* mineur de sa composition, où il a su varier la

forme de ce genre de composition. Son concerto a été très applaudi, et un essai de cette nature mérite d'être vivement encouragé, car la forme du concerto, de même que celle de tous les morceaux symphoniques en général, commence à être terriblement usée. Il en est comme de celle de la cavatine italienne, dont Castil-Blaze disait plaisamment que la même se chante depuis quatre-vingts ans, avec de légères variantes.

Le concert que M. Galkine, violoniste de Saint-Pétersbourg, a donné le 5 avril, a mis en relief le beau talent sur le piano de M. Breitner, et fait connaître sa propre très grande virtuosité. M. Galkine a un jeu très pur, d'une grande justesse, et son exécution est remplie de charme. M. Delsart a fait entendre, avec M. Breitner, une sonate en *ré* de Rubinstein. Comme dans toutes les compositions de ce maître, il y a du vague, du confus et de l'incompréhensible ; mais le second motif de l'allegro est ravissant de grâce et de mélodie, et ces deux excellents artistes l'ont parfaitement exécuté. M. Nicot a fort bien chanté la belle romance de Mattei, « Non è ver. »

M. Alard, violoncelliste, et madame Alard-Guérette, cantatrice, ont donné un concert le 6 avril. La voix de madame Alard-Guérette est puissante, dramatique et d'un beau timbre. Sa méthode est excellente, et elle a produit beaucoup d'effet dans le fragment de *Gallia* et dans deux romances de M. Massenet. M. Alard tire un fort beau son de son instrument et a été couvert d'applaudissements dans le *Désir*, de Servais, et le *Largo* et la Gavotte de Bach.

Mademoiselle Marguerite Benel et M. Adolphe Fischer ont tous deux donné concert le 19 avril, la première dans la salle Pleyel et le second dans la petite salle Philippe Herz. Mademoiselle Benel est une très jeune artiste d'une beauté remarquable, et possesseur d'une voix de mezzo-soprano pure, sympathique et d'une belle étendue. Son talent donne plus que des espérances et l'avenir est à elle. Elle a été fort applaudie dans l'air des *Saisons*, dans la romance de *la Juive*, et dans cet adorable épanchement du cœur « Quand le bien aimé reviendra » de *la Nina*, de Dalayrac. M. Fischer, dont la belle qualité de son et le jeu élégant sont si généralement appréciés, a fait entendre un charmant nocturne de Chopin et un caprice de Popper, intitulé *le Papillon*. M. Diemer, M. Sarasate, M. Maton et mademoiselle Franchelli ont brillamment concouru à l'effet de ce concert. Mademoiselle Franchelli demande une mention spéciale. Cette jeune et charmante élève de M. Maton, douée d'un soprano élevé et d'un beau timbre, s'est attaquée avec un égal succès aux vocalises de la cavatine d'*Ernani*, à *l'Ave Maria* de Gounod (accompagnée par M. Sarasate) et à deux romances : *Myrtho*, de M. Delibes et

la Chanson de mai, de M. Diemer. On voit que son talent se prête à tous les genres.

Avant que l'imprimeur de *la Chronique* mette sous presse, j'ai encore le temps de rendre un compte rapide du magnifique concert donné, mercredi dernier, par madame la baronne de Caters, au bénéfice d'un artiste. L'élite des artistes de chant, des instrumentistes et des artistes dramatiques de la capitale, et je pourrai ajouter, l'élite de la société parisienne, s'étaient donné rendez-vous ce soir-là dans la salle Herz; l'affluence était si considérable qu'à mesure que des auditeurs quittaient leurs places, d'autres les remplaçaient immédiatement, en sorte que la salle n'a jamais cessée d'être pleine jusqu'au dernier moment. Madame de Caters, avec l'admirable méthode et la splendide voix qu'on lui connaît, a chanté avec mademoiselle Armandi le duo du *Stabat*, de Rossini, et avec M. Gardoni un duo de M. Lucantoni, intitulé *la Fuga*. Mais c'est surtout dans le duo du *Stabat*, si large, si calme, si profondément expressif, qu'on a pu apprécier la perfection du style de madame de Caters, à qui la célèbre ancienne école italienne a légué tous ses secrets. Sa jeune et charmante partenaire, mademoiselle Armandi, l'a dignement secondée, et s'est montrée excellente cantatrice dans la romance de *Mignon*. M. Gardoni, M. Bouhy et mademoiselle Berthe Thibault, ont recueilli de nombreux applaudissements. Nommer MM. Marsick, Delsart, Saint-Saëns et Diemer, c'est dire que la partie instrumentale du concert était absolument parfaite. Mademoiselle Reichemberg, madame Broizat, mesdemoiselles Hortense et Élise Damain et M. Delaunay ont de leur côté fait admirer toute la souplesse de leur talent en jouant *la Ligue des femmes* et le premier acte des *Femmes savantes*, et en disant de charmantes poésies de Florian, d'Alfred de Musset et de M. Nadaud. J'allais oublier *l'Hymne à la nuit*, de M. Gounod, chanté par M. Bouhy, et accompagné par MM. Marsick et Delsart, très applaudi, le charmant *Retour des promis*, de Dessauer, par mademoiselle Berthe Thibault, et le quatuor de *Rigoletto*, par mesdames de Caters et Armandi, et MM. Gardoni et Bouhy. Grâce à la généreuse initiative de madame de Caters et à l'empressement qu'ont mis tous les artistes à y répondre, le bénéficiaire a dû faire un belle soirée.

Henry Cohen.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra-Comique : *Piccolino,* opéra comique en trois actes, paroles de MM. Sardou et Nuitter, musique de M. Ernest Guiraud. — Theatre-Italien : *Aïda*, grand opéra en quatre actes et sept tableaux, paroles de M. Ghislanzoni, musique de Verdi. — Théatre des Folies Dramatiques : *Les Mirlitons,* vaudeville revue en sept tableaux de MM. Duru et Chabrillat, musique de M. Cœdès. — Théatre des Bouffes-Parisiens : *Le Moulin du Vert-Galant*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Grangé et Bernard, musique de M. Serpette.

PÉRA-COMIQUE. — C'est en 1861, au Gymnase, que *le Piccolino* de M. Sardou fut représenté pour la première fois, sous la forme de comédie. Victoria Lafontaine y créa le personnage principal. Quelques années plus tard, madame de Grandval composa, sur le même sujet, la musique d'un opéra italien, qui fut chanté à la salle Ventadour, avec la Krauss dans le rôle du petit marchand de statuettes. Enfin *Piccolino* subit une dernière transformation et devint, grâce à la collaboration de M. Nuitter, pour les paroles, et de M. Guiraud, pour la musique, l'opéra comique représenté à la salle Favart le mardi 11 avril 1876. Voici, en deux mots, le sujet de la pièce :

Une jeune fille des environs de Lausanne a été séduite par un peintre français, qui traversait la Suisse, en quête de points de vue et d'aventures galantes. L'artiste l'a aimée quelques jours, puis il est reparti, en promettant de revenir bientôt pour épouser celle qui s'était fiée à ses

serments et à sa loyauté. Plusieurs mois se sont écoulés, et la pauvre Marthe, réfugiée dans la famille du pasteur Tidmann qui l'a recueillie tout enfant, attend encore le retour de l'infidèle et commence à désespérer de le revoir jamais, lorsqu'elle apprend, par le récit de deux voyageurs, que son amant Frédéric est à Rome et qu'il n'est pas marié. Son parti est pris sur-le-champ : elle quittera sa paisible retraite pour aller rejoindre celui qui l'a perdue et qu'elle aime toujours.

Marthe part; elle traverse l'Italie vêtue en *pifferaro* et portant sur son épaule un petit étalage de statuettes en plâtre. Après de longues recherches, elle finit par rencontrer à Tivoli, au milieu d'une nombreuse compagnie d'artistes, Frédéric, fort occupé de sa nouvelle passion pour une grande dame romaine, la princesse Elena Strozzi. Le peintre ne la reconnaît pas sous son déguisement; il ne voit en elle qu'un charmant enfant qu'il prend d'abord pour modèle et dont il finit par faire son élève. A partir de ce jour, Marthe, ou plutôt Piccolino, devient la providence de Frédéric. Elle le ramène au travail, elle le sauve du poignard des assassins apostés contre lui par le marquis Strozzi, elle vit de l'ombre de sa vie, guettant dans ses yeux une larme de repentir, épiant sur ses lèvres un seul mot d'espérance pour se jeter dans ses bras et cueillir dans un baiser d'amour l'oubli des douleurs passées. Mais Frédéric s'abandonne tout entier à sa passion pour Elena, sans que ce regard brulant qui rencontre le sien, sans que cette main qui touche parfois la sienne avec tant d'émotion, sans qu'un seul battement de son cœur lui révèle le secret d'une ressemblance qui l'a frappé tout d'abord, mais sans lui rappeler aucun souvenir précis.

Cette situation pourrait se prolonger longtemps, si un événement imprévu n'y mettait fin brusquement. Elena vient un jour dans l'atelier de Frédéric, pour voir son amant; elle n'y rencontre que Piccolino, qui la chasse à la suite d'une longue scène de jalousie. Furieux, le peintre chasse à son tour Piccolino. Marthe reprend ses habits de femme, elle va partir, Frédéric se trouve sur son passage, il reconnaît enfin son ancienne maîtresse, tombe à ses pieds et l'épouse.

Mêlez à cette action un joli tableau d'intérieur, la fête de Noël chez le pasteur Tidmann, une scène très amusante de touristes et de mendiants romains, avec bon nombre de charges d'atelier et force plaisanteries de rapins et vous aurez le *Piccolino* de M. Sardou, tel qu'il a été arrangé pour la scène de l'Opéra-Comique.

La critique s'est montrée généralement sévère pour M. Sardou : elle a déclaré à la presque unanimité des voix que sa pièce était mauvaise et que le succès très réel obtenu par *Piccolino* était uniquement un succès

de musique. Je ne suis pas tout à fait de cette opinion et cela tient sans doute à ce que je ne me place pas au même point de vue. S'il s'agissait d'une comédie ordinaire, d'une pièce écrite pour le Gymnase ou pour le Vaudeville, je serais le premier à reconnaître que l'œuvre est absolument manquée. Sur trois actes, le premier est à peu près étranger au sujet principal, et, dans tous les cas, il est inutile au développement normal de l'action. L'action, qui ne commence réellement qu'au second acte, se compose de deux intrigues parallèles : l'amour de Frédéric pour Elena et l'amour de Marthe pour Frédéric. Ces deux intrigues se traînent jusqu'à la fin du troisième acte, sans avoir reçu le moindre développement, elles se dénouent par un coup de théâtre, aussi choquant au point de vue de la logique pure qu'au point de vu des règles les plus élémentaires de l'art dramatique. Les amours d'Elena et de Frédéric, traversés par les ténébreuses machinations d'un frère jaloux nous laisse absolument froids et peu nous importe que l'auteur les ait traitées avec autant de négligence. Mais nous nous intéressons à Marthe, nous aurions voulu la voir ramener peu à peu à elle le cœur de l'ingrat qui l'a délaissée, nous aurions voulu voir Frédéric, troublé par cette ressemblance extraordinaire dont il ne peut pénétrer le mystère, et aimant dans Piccolino le fantôme d'un amour passé, en attendant qu'il aime dans Marthe la femme qui lui a voué toute sa vie avec un si admirable dévouement. Au lieu de cela, M. Sardou se contente de créer une situation étrange, qui pique vivement notre curiosité, et il n'en tire aucun parti. Voilà ce que j'aurais pu dire, si je m'étais trouvé en face d'une vraie comédie. Mais il s'agit ici d'un opéra comique, c'est à dire d'une œuvre destinée avant tout à fournir au compositeur un certain nombre de situations plus ou moins musicales. Ces situations seront reliées entre elles au moyen d'une action quelconque, la première venue, pourvu toutefois qu'elle soit suffisamment attachante et qu'elle ne heurte pas trop lourdement le bon sens et la vraisemblance. L'étude des caractères, le développement de l'intrigue et, en un mot tout ce qui constitue les qualités organiques d'une œuvre dramatique s'efface ici au second plan : le point de vue se déplace, l'intérêt est ailleurs, il se concentre presque en entier sur la partie musicale. Dès lors, peu nous importe que M. Sardou ait laissé en suspens la double intrigue qu'il avait ébauchée : l'essentiel était qu'il nous intéressât et qu'il nous tînt constamment en haleine en faisant défiler sous nos yeux une série de scènes aussi variées que divertissantes. Il nous donne le change, soit, il remplit la scène avec l'ombre d'une pièce, d'accord; mais encore une fois, pourquoi irions-nous lui chercher noise, du moment qu'il nous inté-

resse, du moment que ses personnages sont bien vivants, du moment que sa pièce est gaie, alerte et lestement conduite. Et, en fait, à part le dénoûment qui est vraiment d'un sans-façon par trop cavalier, *Piccolino* me semble un opéra comique des plus acceptables et, s'il n'est pas aussi absurde, il est au moins plus amusant que bon nombre d'opéras comiques de Scribe, qui passent avec raison pour des modèles du genre.

Voilà pour la part de M. Sardou. Je l'ai faite plus large qu'on ne la fait d'habitude aux librettistes; c'est qu'aussi M. Sardou n'est pas un librettiste ordinaire, pas plus, n'en déplaise à la critique, que *Piccolino* n'est un opéra-comique ordinaire. Arrivons maintenant à la musique, et d'abord, quelques mots sur le musicien.

Bien qu'il ait trente-huit ans, et qu'il soit entré dans la carrière depuis tantôt dix-sept ans, M. Ernest Guiraud compte encore dans la classe de ceux qu'on appelle les jeunes compositeurs. Il remporta le grand prix de composition musicale en 1859. Ses débuts au théâtre remontent à 1864. Son premier ouvrage, *Sylvie*, représenté à l'Opéra-Comique, fut très remarqué : il était notablement supérieur à la plupart des petits actes que font jouer les prix de Rome à leur retour de la Villa Médicis. Quelques années plus tard, M. Guiraud fit représenter au Théâtre-Lyrique un opéra-comique en un acte, *En prison*, qui n'a pas laissé de traces. Puis, il donna successivement à : l'Opéra-Comique, le *Kobold*, un acte (1870), à l'Athénée, *Madame Turlupin*, deux actes (1872), à l'Opéra, *Gretna-Green*, ballet en un acte (1873). Une de ses compositions les plus remarquables est, sans contredit, la *Suite d'orchestre* jouée aux Concerts-Populaires en 1872 et dont le brillant finale a été intercalé au troisième acte de *Piccolino*. Une *Ouverture de Concert*, exécutée l'année suivante par l'orchestre de M. Pasdeloup, fut accueillie froidement, bien qu'elle ne fût pas sans valeur. Les œuvres que je viens d'énumérer composent à peu près tout le bagage musical de l'auteur de *Piccolino*; cinq actes d'opéra-comique, un acte de ballet et quelques pièces symphoniques, voilà tout ce qu'un musicien de talent, prix de Rome, remarqué dès ses débuts, a trouvé le moyen de faire jouer dans un espace de quinze années, et c'est à quarante ans seulement qu'il écrit son premier ouvrage en trois actes! Il y aurait là matière à des réflexions fort intéressantes sur la situation qui est faite à nos compositeurs en France; je laisse au lecteur le soin de les faire et je passe immédiatement à l'analyse de la partition de M. Guiraud.

L'ouverture de *Piccolino* n'a aucune valeur symphonique. Elle est composée, comme la plupart des ouvertures d'opéra comique, de mo-

tifs empruntés au corps de l'ouvrage. Chacun de ces motifs correspond à l'une des situations du drame et, malgré leur apparence de désordre, il est visible que le musicien a voulu les disposer de façon à nous tracer d'avance la ligne générale de l'action. Mais je doute fort que le public puisse démêler la moindre intention descriptive dans cette préface confuse et mal coordonnée d'une œuvre dont il ne connaît pas le sujet, et je crois que M. Guiraud eût beaucoup mieux fait de s'en tenir à son introduction en *la majeur* qui est excellente et de composer la seconde partie de son ouverture avec le développement symphonique du petit motif de *Saltarelle*, proposé en *fugato* immédiatement après l'introduction.

Le premier acte commence par un *trio* de femmes charmant, rempli par le babillage intarissable de madame Tidmann et de ses deux filles, occupées à dresser le couvert pour le repas du soir. L'entrée du veilleur Vergaz, qui arrive chargé de cadeaux de Noël, donne lieu à un très joli *quatuor*, finement écrit et d'une tournure fort élégante. La *cavatine* de Marthe « *Il me disait, Marthe, je t'aime.* » ne brille peut-être pas par une grande originalité, mais elle est simple, expressive et pose bien le caractère du personnage. Mentionnons en passant *le Retour de l'école*, qui a fourni à MM. Sardou et Guiraud le sujet d'un petit tableau d'intérieur plein de naturel et de grâce. Rien de plus charmant que *le compliment du petit Jost* et les ébats joyeux de ces trois jolies têtes blondes, qui sautent et babillent comme une nichée d'oiseaux.

J'arrive maintenant à la *Grande scène de Noël.* A l'occasion du renouvellement de l'année, le village tout entier vient présenter ses hommages au pasteur Tidmann; des paysans portent la bûche de Noël, ils sont suivis par le cortége des rois mages, représentés par trois enfants précédés d'un joueur de violon et portant des présents destinés au pasteur. M. Guiraud a fait de cette scène un grand morceau d'ensemble tout à fait remarquable, et qui est, à mon sens, le morceau le plus complet et le plus musical de toute sa partition. La scène des touristes vise au comique et à l'originalité; elle m'a paru fort agaçante, et, si les *couplets* sur la Suisse sont élégants et lestement tournés, en revanche la tenue des deux artistes français et leurs lazzis peu spirituels frisent singulièrement l'inconvenance. Cette dernière critique est à l'adresse de M. Sardou. Nous trouvons dans le *finale* un *arioso* d'un beau caractère, chanté par Tidmann, et les *Adieux de Marthe.* Pendant que la famille du pasteur célèbre joyeusement la Noël, Marthe désolée s'apprête à quitter, pour toujours peut-être, la paisible retraite où s'est écoulée son enfance. Il y a là un contraste que le musicien a

bien saisi, mais qu'il n'a pas mis assez vigoureusement en saillie. L'*à-parte* de Marthe, « *Adieu, je pars*, » est d'une bonne couleur mélodique et fort délicatement accompagné, cependant il paraît froid parce qu'il y manque un cri vraiment mouillé de larmes de ce cœur si jeune et qui a déjà tant souffert !

Lorsque le rideau se lève sur le second acte, nous nous trouvons en pleine campagne romaine : à gauche, la villa du marquis Strozzi, à droite, l'*Osteria* de Marcassone, au fond, les cascades de Tivoli. Je n'aime pas beaucoup le début du *Chœur des mendiants*, mais le fragment de *Saltarelle* et le petit mouvement de marche qui accompagnent l'entrée des Américains m'ont semblé bien réussis, ainsi que la seconde partie du chœur « *La charité, seigneurs,* » et l'unisson des *Ciceroni* qui composent une scène excellente et du meilleur comique. L'*air d'entrée* de Frédéric, coulé dans le moule classique des airs d'opéra-comique, n'en vaut pas mieux pour cela. Il est vrai qu'il est fort difficile de ne pas verser dans le ridicule quand on fait chanter à un monsieur en redingote noire :

Les oiseaux chantaient dans l'espace
Tout rempli du parfum des fleurs,
Et plus charmante était sa grâce
Que ces chansons et ces senteurs.

Le *duo* entre Frédéric et Elena est distingué, sauf toutefois la péroraison « *O divine espérance*, » et très finement ouvré, Outre une jolie ritournelle, j'y remarque un accompagnement des premiers violons en sons tremblés, qui produit comme un frémissement d'ailes du plus charmant effet. Vient ensuite une *Sérénade*, dont le musicien a fait une parodie fort spirituelle de la sérénade de *Don Juan*. Un baryton chante la mélodie pendant que trois hommes et trois femmes l'accompagnent en imitant avec la voix les sons de la guitare. C'est le dessin d'orchestre en *pizzicati* de la sérénade de Mozart, transporté du quatuor instrumental au quatuor vocal ; l'effet était nouveau, il a eu beaucoup de succès. Ce morceau s'enchaîne immédiatement à un joli *quintette*, qui rappelle un peu trop le quatuor des rouets de *Martha*, et conduit à un morceau d'ensemble dialogué avec infiniment d'art, je veux parler de la scène du déjeuner sur l'herbe, long épisode plein de vie, de gaieté et de jeunesse, que le compositeur a fait filer prestement sur un dessin d'orchestre fort bien développé. La *Chanson de la brune, de la blonde et de la chauve*, encadrée dans cette scène, n'est qu'une chanson de table, mais elle est bien dans le ton qui convenait à la situation.

C'est ici que se place l'entrée de Marthe en *pifferaro* et la *Chanson de Piccolino :* « *Sorrente, Sorrente !* » une vraie trouvaille, un pur rayon de poésie et de sentiment. On est toujours sûr d'*empoigner* son public en reproduisant, par les artifices de l'art, le rhythme étrange et le coloris exotiques des chansons populaires italiennes ou espagnoles, aussi, nos compositeurs modernes ont-ils usé largement de cette ressource. *Carmen* avait sa Habanera, le *Passant*, la Mandolinata; l'*Amour Africain*, la Fiorentina, *Piccolino* a sa Sorrentine, et elle n'est pas moins réussie que les autres morceaux que je viens de citer.

Pendant que ses amis sont allés voir les cascades de Tivoli, Frédéric, resté seul avec Piccolino, propose à celui-ci de faire son portrait. C'est là une des situations capitales de l'œuvre, une de celles qui se prêtaient le mieux à un développement musical important. D'un côté, l'artiste insouciant et railleur, causant avec son modèle pour tromper les fatigues de la pose, de l'autre, la pauvre Marthe sentant ses dernières illusions s'évanouir une à une sous la froide ironie de ces propos inconscients qui percent son cœur comme autant de coups de poignard : « *En femme, sais-tu que tu serais charmant*, dit Frédéric. — *Pas si charmant que celles qui riaient à l'instant avec vous*, soupire Marthe. — *Bah! les trouves-tu donc si séduisantes?* — *Alors vous n'en aimez aucune.* — *Fi donc! et si j'aimais un jour pour tout de bon...* — *Ah! vous n'avez jamais aimé pour tout de bon?* — *Non. Avant d'être homme on est artiste*, etc... » Vous voyez la scène : rien de plus dramatique que ce rire sans pitié qui insulte à la douleur, rien de plus propre à inspirer un musicien que le contraste si adroitement ménagé entre le badinage de cet homme qui parle de ses amours sans que rien du cœur sorte de ses lèvres, et les *à-parte* de la femme trahie, dont chaque parole est le cri d'une âme brisée par le désespoir. M. Guiraud n'a pas tiré de cette belle scène tout le parti qu'on en pouvait attendre. Son duo est froid, sec et tant soit peu décousu; la douleur de Marthe ne se traduit par aucun accent empreint d'une émotion vraie. Seule, la conclusion « *Si près de lui* » répond au sentiment juste de la situation.

Le deuxième acte se termine par un *finale* très accidenté, dont les différents épisodes sont distribués avec beaucoup d'art. La *Réception de Piccolino* est une bonne charge d'atelier, l'*Angelus* est d'un joli sentiment, et la *Tarentelle* qui couronne le tout, compose à elle seule un tableau très monté de tons, auquel le brillant coloris de l'orchestre et la variété chatoyante des modulations prêtent une grande intensité de mouvement et de lumière.

Le troisième acte nous transporte dans l'atelier de Frédéric, à Rome,

pendant les fêtes du carnaval. Après bon nombre de facéties de rapins très amusantes et un *mélodrame* d'une délicatesse exquise, nous y trouvons un morceau remarquable. C'est l'*air* que chante Piccolino sur un développement symphonique de la chanson populaire « *Il était une bergère.* » Ce travail très habile fait le plus grand honneur à M. Guiraud. La musique de la *pantomime des masques* est empruntée à la *suite d'orchestre* dont je parlais plus haut. M. Guiraud a saisi avec beaucoup d'à-propos l'occasion qui lui était offerte de replacer dans son véritable cadre ce délicieux *Carnaval* qui obtient toujours tant de succès dans les concerts de musique classique. Je ne puis guère que répéter, pour le *duo* de Piccolino et d'Elena, ce que j'ai déjà dit à propos du *Duo du Portrait.* Le morceau est bien fait, il est même mouvementé et rempli de détails excellents ; il lui manque deux éléments essentiels : la sincérité de l'expression et la chaleur de la passion. Voici deux femmes qui se disputent le cœur du même homme, le hasard les met en présence, et, de cette rencontre naît une situation à la fois très dramatique et très musicale, que le compositeur n'a pas accentuée d'une main assez ferme. M. Guiraud peut répliquer à cela qu'il fait de l'opéra comique, et que, par conséquent, il doit se tenir constamment dans les demi-teintes. Soit : mais, avant de tempérer l'expression des sentiments, qu'il songe d'abord à les exprimer, et c'est ce qu'il ne fait pas toujours. J'ai déjà dit que le dénoûment de M. Sardou était absolument mauvais, il ne pouvait donc fournir rien qui vaille au compositeur, et, en effet, le *duo final* est manqué. Cependant, bien qu'ici je dégage tout à fait la responsabilité de M. Guiraud, je crois qu'il eut pu se dispenser de faire chanter à Frédéric un *nocturne* qui est un véritable non sens.

Il résulte de cette analyse, que nous avons essayé de rendre aussi exacte que possible, que c'est dans les morceaux de style tempéré et dans les situations qui n'exigent ni les éclats pathétiques, ni les tendresses exquises d'un profond sentiment musical, que M. Guiraud a le mieux réussi à donner toute la mesure de son talent. Sa nouvelle partition se recommande plutôt par l'élégance et la facilité générale du style que par des idées saillantes et vraiment originales. Le premier acte est fort bien fait. Maintenu à dessein dans les teintes grises pour mieux mettre en lumière l'acte suivant, il contient néanmoins la meilleure page de l'œuvre, cette belle *Scène de la Noël*, qui est à elle seule un petit poème musical. Le second acte, le plus riche des trois, pétille d'esprit, de jeunesse et d'entrain ; on y retrouve comme un reflet ensoleillé du beau ciel d'Italie dans la *Sorrentine*, d'une si jolie couleur mélodique, et dans le *finale* si plein de vie et de lumière. La chanson

« *Il était une bergère* » et le *Carnaval* suffisent à remplir le troisième acte.

Piccolino est un véritable opéra comique, un opéra comique à la façon d'Auber et d'Adam, et M. Guiraud nous semble visiblement appelé à recueillir la succession de ces deux maîtres, qui ont charmé pendant près de quarante ans toute la génération qui nous a précédé. Comme eux, c'est un de ces talents plus aimables que forts, plus légers que profonds, plus spirituels que passionnés, qui ne peignent guère que la surface de la vie et des sentiments.

M. Guiraud n'a pas l'élégance de forme et la fécondité d'idées d'Auber, la sensibilité et la verve d'Adam, en revanche, on distingue chez lui un instinct scénique très développé, un sentiment exact des proportions et une grande habileté de métier, qui laissent pressentir un maître futur de la scène où sont écloses les plus charmantes productions de l'école française.

Piccolino a obtenu un succès très grand, et j'ajoute très mérité. L'exécution est aussi bonne que possible avec le personnel fort médiocre dont dispose actuellement l'Opéra-Comique. Le rôle de Piccolino restera pour madame Galli-Marié une de ces créations frappantes qu'elle a marquées du sceau ineffaçable de son talent si fin et si original. Quiconque l'a vue dans *Lara*, dans *Mignon*, dans *Carmen*, dans *Piccolino*, ne l'oubliera jamais, quel que soit le talent des artistes qui pourront chanter après elle ces différents rôles. C'est qu'en effet, dans ces remarquables créations, madame Galli-Marié est plus que l'interprète d'un personnage, elle est ce personnage lui-même. M. Léon Achard, dont la voix commence à être horriblement fatiguée, s'est tiré avec beaucoup de talent du rôle difficile de Frédéric, qui exige de véritables qualités de comédien. Des trois ténors à qui le rôle a été successivement destiné, c'est encore lui qui était le plus capable de le jouer convenablement. M. Barré est excellent dans le personnage de Musaraigne, excellent chanteur, excellent comédien. Madame Franck-Duvernoy se montre suffisante dans le rôle un peu effacé d'Elena, et M. Ismaël donne beaucoup de caractère à la figure sévère du pasteur Tidmann. MM. Potel et Barnolt sont amusants ; quant à mesdames Nadaud, Lina-Bell et Decroix, elles ont failli compromettre, par leur exécution molle et défectueuse, l'effet du charmant *quatuor* du premier acte. MM. Duvernoy, Bernard, Dufriche et Teste complètent l'ensemble d'une manière assez satisfaisante. Par exemple, ce qui est tout à fait pitoyable, ce sont les chœurs et l'orchestre. Certes, M. Constantin est un excellent musicien et un homme des plus sympathiques, mais il manque absolument d'autorité,

et il n'a pas la main assez ferme pour maintenir un orchestre et des chœurs qui tombent littéralement en décomposition. Que nous sommes loin des beaux jours où l'orchestre de l'Opéra-Comique passait à juste titre pour un des premiers orchestres de France! Il est vrai que, dans ce temps là, il était conduit par des artistes comme Tilmant.

H. Marcello.

THÉATRE ITALIEN. — La *Messe de Requiem* et l'*Aïda* marquent la date définitive de l'adhésion de Verdi aux procédés si dédaignés par les Italiens de la science musicale allemande. A ce titre, la nouvelle œuvre de l'auteur du *Trouvère* offre un grand intérêt, et M. Escudier qui nous l'a fait connaître a droit à toute notre gratitude.

Mélodiste à la façon de Donizetti, musicien passionné pour son art, homme d'un génie incomplet, mais homme de génie, travailleur infatigable, amoureux de la gloire de son pays, Verdi a senti, comme tous les artistes, qu'une transformation radicale s'opérait dans l'art à tous les degrés. Il a voulu participer à la régénération que les musiciens actuels tentent avec tant de courage, avec tant de persistance, et, disons-le, avec des résultats si imparfaits.

Le maître Italien n'a pas réussi à trouver la formule qui justifiera les efforts de notre temps, moins peut-être que ses devanciers ou ses contemporains.

Ces efforts tendent, on le sait, à prouver que la science de l'orchestre doit être en communion étroite avec l'idéalité de la mélodie, si l'on veut que la musique dramatique prenne sa place au rang des arts complets.

De même qu'en peinture un tableau n'est un chef-d'œuvre qu'à la condition de posséder à la fois le dessin et la couleur, de même, en musique, une œuvre ne peut être un chef-d'œuvre que si elle réunit au dessin de la pensée mélodique le coloris de l'instrumentation. C'est là ce qui rend difficile la tâche de l'école progressiste. C'est cette union parfaite des éléments multiples qui fait les chefs-d'œuvre.

Malgré leurs bonnes intentions, nos artistes manquent de la volonté sévère qui détache le créateur des préoccupations personnelles. Ils ne pensent plus assez à l'œuvre elle-même. Le « Moi » domine. Chacun veut faire autrement que son voisin. Peu importe au combattant de sortir vainqueur de la lutte, pourvu qu'il y ait foule au tournoi et que l'on dise : « Il s'est battu autrement que les autres. » Gloire facile à obtenir, gloire de courte durée.

Quoi qu'il en soit, les tentatives ont toujours au moins l'intérêt de la lutte, et celle de M. Verdi est de celles-là.

A prendre cet opéra comme sorti du cerveau d'un compositeur français, il pourrait être classé dans la catégorie des efforts louables, mais médiocrement probants. Conçu, au contraire, par un maître Italien, son importance grandit. C'est une protestation en faveur des idées présentes contre les idées du passé, et, bien plus, contre le passé d'un art musical tout entier : de l'art musical Italien.

Commandée dès le mois d'août 1870, pour inaugurer le théâtre du Caire ; représentée sur ce théâtre le 24 décembre 1871 ; montée splendidement, l'œuvre de Verdi lui rapporta, dit-on, 150,000 francs d'honoraires offerts par le vice-roi. 50,000 francs furent consacrés à la mise en scène.

Depuis bientôt cinq ans, *Aïda* court le monde. Jouée dans toute l'Italie, applaudie naturellement, il lui fallait la consécration du public parisien. Elle l'a, mais avec des réserves.

On attribue à M. Vassali, conservateur du musée de Boulak, la donnée première du poème. Il l'aurait même écrit en prose. M. Camille du Locle l'aurait mis en vers, et M. Ghislanzoni l'aurait traduit en Italien pour M. Verdi.

En voici le sujet :

Le roi d'Egypte est en guerre avec son voisin Amonasro, roi d'Ethiopie. Dans une récente bataille, Aïda, fille d'Amonasro, a été faite prisonnière, et elle est devenue l'esclave d'Amnéris, fille du Pharaon. Mais elle est du même coup devenue sa rivale, en s'éprenant du beau capitaine des gardes du roi, Radamès, pour lequel Amnéris brûlait d'une ardente flamme.

Radamès n'a pas balancé entre la blanche Amnéris et la noire Aïda. Il a donné son cœur à celle-ci. Au moment où le rideau se lève, on apprend que l'Ethiopie prépare une revanche et se dispose à attaquer l'Egypte.

Radamès est chargé par le roi de repousser l'ennemi. Il se rend dans le temple de Phta pour y recevoir des mains du grand prêtre l'épée consacrée, et il part en guerre sans savoir qu'il va combattre le père d'Aïda. Les prêtresses de Phta chantent des hymnes religeux, et on exécute des danses sacrées pour le succès de la guerre.

Radamès est vainqueur. On lui décerne les honneurs du triomphe.

Le jour où il doit rentrer à Thèbes, Amnéris, parée pour la cérémonie, veut s'éclairer sur les sentiments d'Aïda, en qui elle a deviné une rivale. Elle annonce à l'esclave que Radamès a été tué. Le désespoir de la noire Ethiopienne ne peut lui laisser aucun doute. Dès lors, la fille du Pharaon voue une haine profonde à Aïda.

Le roi Amonasro fait partie des prisonniers Ethiopiens. Les Egyptiens ne connaissent pas l'importance de leur capture, et Amonasro fait signe à Aïda, folle de joie de le revoir, de ne pas le trahir.

Pour récompenser les services de Radamès, le roi d'Egypte lui offre la main de sa fille Amnéris. Radamès refuse cet honneur suprême, mais il demande, sollicité par Aïda, la grâce des prisonniers, qui lui est accordée.

Amonasro forme un plan audacieux : il veut reconquérir ses États, délivrer sa fille et lui faire épouser Radamès qui viendra en Ethiopie.

Il la conjure de seconder ses desseins. Elle résiste d'abord, puis elle cède. Elle supplie alors Radamès de lui confier le secret des opérations militaires qui se préparent encore contre son pays. Le général oublie ses devoirs sacrés de patriote et de soldat, et trahit son pays par amour pour Aïda.

Amnéris qui veillait, surprend cette indigne action. Radamès est arrêté par les prêtres, et les gardes s'emparent d'Amonasro et d'Aïda.

Pendant qu'on juge les coupables, Amnéris se désole d'avoir perdu celui qu'elle aimait. Elle tente un dernier effort pour le sauver. Que Radamès consente à l'épouser et le roi pardonnera au mari de sa fille. Tout est inutile. Aïda vivante, Radamès ne veut qu'Aïda : peu lui importent les supplices.

Le jugement est prononcé. Radamès est condamné à être enterré vivant dans un caveau sous le temple de Vulcain.

Aïda parvient à s'y introduire avant lui et les deux amants y meurent enlacés pendant que l'encens brûle aux pieds du Dieu.

Ce poëme ne manque ni de grandeur ni de passion. L'opposition des caractères y est observée rigoureusement. La haine et l'amour se partagent l'intérêt du spectateur et le tiennent souvent attentif. Je lui reprocherai cependant de ressembler un peu trop à *l'Africaine*. Amonasro a une analogie trop directe avec Nélusko. Amnéris et Aïda se disputent le cœur de Radamès comme l'Africaine et Inès se disputent celui de Vasco de Gama. Les prêtres de Phta ne sont-ils pas aussi parents des prêtres de Vichnou et de Siva? Pour plaire sans doute au compositeur, le librettiste a traité des situations musicales que l'on a déjà entendues dans *Rigoletto* ou dans *le Trouvère*. Ce n'est pas une faute bien grave. Mais

cela a rendu la tâche difficile à Verdi qui s'est fait une gloire légitime avec l'un et l'autre de ces deux opéras.

Je signalerai en outre une chose blessante pour la vraisemblance. C'est le duo final, qui se passe dans les entrailles de la terre, dans un caveau hermétiquement clos où l'air manque et dans lequel on ne peut guère chanter, puisqu'on n'y peut vivre.

M. Verdi a traité ce sujet avec un mélange étrange de bonheur et de malechance. Il n'y a rien d'indifférent dans ces quatre actes. Un morceau est-il réussi? Il l'est complétement; s'il ne l'est pas, il a tous les défauts de banalité bruyante si justement reprochée au maître italien.

Un petit prélude fugué et exécuté pianissimo sert d'ouverture. L'idée de ce morceau est d'une expression aussi charmante que le travail harmonique en est intéressant.

Le récitatif de Radamès et la romance *Céleste Aïda* sont d'une excellente facture. Quand Verdi tient une romance, il en tire un parti merveilleux. Celle-ci est une des inspirations les meilleures du genre.

Le trio qui suit traité à l'italienne, avec ces phrases entrecoupées qui sont familières à M. Verdi, n'a que du rhythme et peu d'inspiration.

Le récit du roi accompagné de pizzicati de contrebasses est original. Le chœur *Su! del Nilo al sacro lido* est d'une grande sonorité, mais il rappelle trop les pas redoublés des musiques militaires.

Les lamentations d'Aïda : *Ritorna vincitor* sont soutenues par une marche de violons en sourdine terne et sans accent.

Pour le deuxième tableau de cet acte, le compositeur s'est servi des tonalités anciennes et, s'il fallait en croire les gazettes, il a reproduit des mélodies indigènes. Dans la coulisse on entend une mélopée bizarre dite par une voix solo et reprise par le chœur dont la progression est particulière aux modes du chant grégorien.

A la suite de cet effort d'originalité arrive une danse dont l'orchestration composée à l'aide de clarinettes, de bassons et de flûtes a la sonorité archaïque qui convient.

Le chœur de femmes qui ouvre le second acte est coupé par une phrase d'Amnéris, *Ah! vieni, amor mio*, qui revient trois fois de suite pour servir de rentrée à la reprise du chœur et le terminer ensuite d'une manière assez inattendue.

Le duo d'Amnéris et d'Aïda est magnifique. Dès le début du cantabile d'Amnéris, on voit que Verdi possède entièrement la situation. Les caresses trompeuses d'Amnéris, la passion d'Aïda qui se révèle dans la

phrase pleine d'élan, *Amore, amore,* l'adagio pathétique *Ah! pieta ti prenda del mio dolor,* le cri haineux d'Amnéris qui triomphe de sa rivale et qui l'abandonne à son désespoir, la douleur d'Aïda si bien exprimée sur ces mots : *Numi pieta*, d'un bout à l'autre enfin, ce duo vous prend le cœur et le fait battre d'émotion réelle et puissante.

Le second tableau, avec son déploiement vocal et instrumental, son ballet, ses rhythmes accusés, ne contient qu'une belle phrase du roi : *Salvator della patria* qui plane majestueusement sur un dessin ravissant des altos.

Quand au finale proprement dit, j'y ai retrouvé toutes les exagérations italiennes et tous les procédés usés de ce genre, unis au fracas d'une orchestration prétentieuse et maladroite.

Le troisième acte est infiniment supérieur au deux premiers.

La prière d'Aïda, attendant Radamès, est d'une mélancolie touchante. On y retrouve à regret sur ces mots : *O patria mia, mai più ti rivedro*, le motif si connu du *Trouvère*, *Non ti scordar, non ti scordar di me.*

Le duo entre Amonasro et sa fille est assurément une des plus belles choses qui aient jamais été faites dans le répertoire italien.

La situation d'ailleurs est extrêmement dramatique. Il faut qu'Aïda arrache à Radamès les secrets de l'État pour qu'elle puisse rendre la puissance à son père et la liberté à cette patrie chérie. Amonasro le lui chante avec une tendresse énergique.

Rivedrai le foreste imbalsamate,
Le fresche valli, i nostri tempii d'or.

lui dit-il, et la musique de Verdi traduit ces sentiments avec une force, une vérité, une passion saisissantes.

Ah! comme il est dans son élément, le maître, et comme il tient là, le public haletant sous les richesses de son génie puissant! Ce duo est aussi beau, aussi large, aussi fougueux, que le trio qui le suit manque d'élévation et d'idée.

Je ne vois guère à signaler dans le dernier acte qu'une marche de contrebasses à l'unisson ponctuée par les accords stridents des cuivres. La scène du jugement, les cris de *Radamès*, *Radamès disc olpasti*, poussés par des voix tonnantes, pendant qu'Amnéris se désole, et répétés trois fois, montant chaque fois d'un demi-ton ne produisent pas d'effet. C'est l'architecture du *Miserere* du *Trouvère,* moins la voix du ténor et surtout moins le souffle.

Le duo dans le caveau ne m'a pas frappé par des qualités très originales.

Il sera difficile à ceux qui avaient reproché à Verdi de ne pas savoir

l'harmonie, de lui adresser désormais ce reproche. Il a accumulé dans *Aïda* toutes les ressources de la fugue et du contre-point. Malheureusement ses efforts sont loin d'être heureux la plupart du temps.

Au milieu du souci visible de frapper l'imagination, par l'usage des complications scientifiques de l'orchestration, on sent toujours le caractère propre du mélodiste et du rhythmeur italien. Ces deux physonomies trop distinctes font presque regretter les cantilènes à découvert du Verdi de *la Traviata* ou de *Rigoletto*.

Le nouvel art musical, ou plutôt les applications nouvelles que les chercheurs actuels veulent en faire n'ont pas été suffisamment digérées par l'auteur d'*Aïda*. Le mélange des éléments mélodiques et harmoniques n'est pas assez complet. Il s'ensuit que la mélodie est toujours italienne de même que le rhythme, alors que l'orchestration est allemande. Préoccupé de prouver, Verdi a trop voulu prouver qu'il savait, par exemple, moduler à tout propos, et souvent hors de propos. Il y a des natures que l'éducation et l'instruction transforment, mais qui gardent toujours la marque d'origine.

Verdi est une de ces natures. Dans toutes ses œuvres il s'élève aux sommets les plus élevés de la passion inspirée, de même qu'il se laisse aller aux banalités les plus vulgaires.

C'est, paraît-il, assez fréquent chez les hommes de génie.

Aïda a toutes les qualités de Verdi, *Aïda* en a tous les défauts, et soulignés cette fois, car on n'a plus le droit de dire : « Si ce morceau était soigneusement orchestré, il ferait une autre impression. »

Cette œuvre d'un homme de génie n'ajoutera rien à sa gloire. Mais, je l'ai dit au début, c'est une date précieuse à enregistrer.

Ce que Verdi n'a pas complétement réussi à faire, d'autres le feront. Il a apporté à la grande cause de la musique moderne les efforts d'un maître, et cette action hardie pour un Italien portera ses fruits.

Verdi méritait à tous égards l'hospitalité du public parisien, auquel il a fait passer tant d'heures charmantes.

M. Escudier a pris, en faisant représenter *Aïda*, une initiative louable. Aussi l'en remercions-nous.

Et, puisque je parle ici de l'impresario, je ne lui cacherai pas qu'on lui eût été bien plus reconnaissant, s'il avait apporté à la mise en scène d'*Aïda* tout le soin dont cette œuvre est digne.

Je sais bien qu'il pourra répondre que l'art décoratif n'a rien à faire avec l'art musical. Mais cette objection ne m'empêchera pas de regretter que nos peintres-décorateurs, les Lavastre, les Desplechin, les Rubé, etc., etc., n'aient pas concouru au succès de l'ensemble.

MARIA WALDMANN.

Imp. Vve A. Cadart, Paris.

TERESINA STOLZ.

Le mérite intrinsèque et musical de l'œuvre n'y eût rien perdu, et les yeux y eussent assurément gagné.

Il n'était pas besoin que le savant égyptologue Mariette-Bey ait appliqué ses connaissances archéologiques à restaurer, dans la mise en scène d'*Aïda*, les éléments de la vie Egyptienne au temps des Pharaons, à reconstruire l'ancienne Thèbes, Memphis, le temple de Phta, et à dessiner les costumes pour nous offrir à Paris, solennellement, un mélange de paillettes d'or et de toiles de papier peint qui offense terriblement les yeux les plus indulgents et le goût le moins scrupuleux.

C'est peut-être sévère pour le Théâtre-Italien, où il est de tradition de négliger la mise en scène, tant la mélodie absorbe l'attention, mais il est à noter que, cette fois, l'intérêt essentiel d'*Aïda* est d'être une œuvre complexe, une œuvre appartenant à la musique et non pas seulement à la musique italienne.

L'interprétation d'*Aïda* a été confiée à mesdames Waldmann et Stolz, et à MM. Masini et Pandolfini. Je ne parle que des quatre principaux artistes.

Le mérite particulier des chanteurs que je viens de nommer est d'être convaincus. Ils semblent avoir la conviction d'interpréter un chef-d'œuvre, et peut-être l'ont-ils. Ils s'efforcent de faire passer dans l'âme de leurs auditeurs la foi qui les anime. Ils y réussissent souvent.

Madame Waldmann est particulièrement remarquable. Elle serait parfaite si elle n'accusait pas trop l'effet de ses belles notes graves.

Madame Stolz manque de médium. Ses notes aiguës n'ont pas le moelleux nécessaire, mais elle chante merveilleusement le duo du troisième acte.

M. Masini a une voix charmante dont il se sert avec beaucoup de goût. Il nous a fait un grand plaisir, de même que M. Pandolfini qui est un excellent baryton.

THÉATRE DES FOLIES-DRAMATIQUES. — M. Cantin tient enfin un succès. Vous me direz peut-être que cela n'est pas étonnant puisque *sept* auteurs s'y sont mis, tant musiciens que paroliers. Mais je pense qu'ils ont eu, au contraire, beaucoup de mérite. Prendre sept pensées différentes, les mettre dans le même mortier et arriver à une mixture parfaite est un véritable tour de force.

MM. Duru, Chabrillat, Blum, Bocage (ces deux derniers se sont soustraits à la proclamation de leurs noms), Cœdès, Eugène Dugard et Genet (ces deux derniers ont été omis quand on a nommé les auteurs de

la musique), ces sept complices, enfin, ont réalisé le problème posé plus haut, et voici comment :

Le président du Cercle des *Mirlitons* de Château-Thierry voit avec épouvante s'approcher le terme de ses honneurs. Plein de la respectable ambition d'être maintenu au pouvoir, il cherche le moyen de combattre les candidatures à sa succession.

Il veut faire un coup de maître. Il cherche, mais en vain, lorsqu'un journal lui tombe sous la main. Il y lit que le Cercle des *Flageolets* de Soissons va donner une représentation extraordinaire avec le concours d'artistes distingués de la capitale, au bénéfice d'une grande infortune.

« Bravo ! s'écrie-t-il, la voilà mon idée !... »

Il y aura une représentation.

Et il se frotte les mains. Mais, à toute représentation, il faut un prétexte : une grande infortune, par exemple, comme celle que se propose de soulager le Cercle des Flageolets. Où trouver cette infortune ? Le président se creuserait indéfiniment la tête si Picotin, le vieux garçon du Cercle, ne venait lui raconter une horrible aventure qui lui est arrivée.

Un des gommeux de Château-Thierry l'a chargé de remettre à une jolie femme échouée dans cette ville un bouquet et un collier de perles. Picotin a eu l'imprudence de laisser le bouquet et le collier à la portée de sa vache qui, sans vergogne, a tout avalé.

Heureusement les perles du collier étaient fausses, de sorte que Picotin n'est pas autrement désolé; mais enfin l'accident n'en est pas moins très désagréable.

« Voilà mon infortune ! » fait le président joyeux. Et alors il convoque les membres du Cercle auxquels il raconte dramatiquement les malheurs de Picotin.

« Il faut, conclut-il, que les *Mirlitons* de Château-Thierry fassent autant de bruit que les *Flageolets* de Soissons. » On vote à l'unanimité la représentation au bénéfice de l'infortuné Picotin qui se laisse faire, et la fable des auteurs des *Mirlitons* prend les proportions les plus originales et les plus diverses.

Ce cadre de revue prêtait à toute sorte d'exhibitions ; MM. Duru, Chabrillat, etc., etc., en ont profité avec esprit.

Et c'est ainsi que successivement le spectateur assiste à un concert d'amateurs donné par le Cercle, qui est bien la chose la plus bouffonne qu'il soit possible de voir. Pour n'en citer qu'un exemple, je signalerai la romance des *Dragons de Villars*, dite par Vavasseur. On se tord véritablement en entendant ce vieux pensionnaire des Folies, qui n'a

jamais pu articuler un son, chanter la musique de Maillart. Il y a aussi dans ce concert douze membres, conduits par Luco, qui exécutent, avec des mirlitons et avec un sérieux imperturbable, le prélude du cinquième acte de *l'Africaine*. C'est véritablement amusant. Viennent ensuite la musique militaire et la musique des cloches de la famille Tyler. Puis une autre famille anglaise, la famille Martini, se livre à l'exercice qui fait fureur en France depuis quelque temps, au *skating sport*.

La représentation des *Mirlitons* de Château-Thierry se termine par un défilé de pièces nouvelles, au milieu duquel Plet fait des imitations qu'il réussit à merveille presque toujours.

La pantomime, jouée par Milher et Luco, est, elle aussi, parfaitement réussie.

Il y a enfin une apothéose. Ce qui domine le tout, c'est une gaieté véritable et beaucoup d'esprit.

Là-dessus et à tout propos, M. Cœdès a greffé une musique de circonstance, facile et enlevée, qui aide à la marche joyeuse de la pièce.

MM. Dugard et Genet ont fait la musique de la pantomime. Elle a fait plaisir.

Les artistes hommes et femmes rivalisent d'entrain. Milher et Luco, notamment, brûlent littéralement les planches.

THÉATRE DES BOUFFES-PARISIENS. — Maître Gambillard est un gros homme, bon vivant, joufflu, possesseur du cabaret intitulé *Le Moulin du Vert-Galant*, et d'une délicieuse petite femme qu'il adore.

Le cabaret est extrêmement bien achalandé. La cabaretière est courtisée par tous les clients, à l'exception cependant du seigneur du lieu, M. de Maillé. Gambillard voudrait obtenir de Louis le Bien-Aimé l'autorisation de mettre sur son enseigne les armes de France; c'est sa seule ambition. Il est horriblement jaloux; c'est son seul défaut.

Selon Shakespeare, — traduction de M. Alcide Cayrou, — lorsque l'on est possédé du démon de la jalousie :

Lorsque l'on est sujet à cette frénésie,
On est jaloux de tout, jaloux hors de saison,
Jaloux rien que pour l'être, et sans nulle raison.
La jalousie!... ah! Dieu! ce monstre à face blême
S'engendre, je le crois, naît et vit de lui-même.

Or la femme de Gambillard s'est levée un beau matin dès l'aurore,

pendant que son mari goûtait un repos réparateur. Elle s'est tout simplement rendue à l'invitation du chevalier de Maillé, envoyé en exil par Louis XV. Le chevalier lui a confié, avant de partir, des lettres compromettantes de la belle marquise de Pompadour, en la priant de les remettre au roi lui-même. C'est le seul moyen, peu délicat d'ailleurs, de rentrer en grâce auprès du roi.

Si Gambillard connaissait ce secret, la pièce ne pourrait pas avoir trois actes. (Elle y gagnerait peut-être.) C'est pour cela qu'à son retour de Paris, Toinette, interrogée par son mari, fait la sourde oreille. Pendant que Gambillard sent les nuages s'amonceler sur son front qu'il croit menacé, la fiancée du maître-d'hôtel du roi, Jeanne, tombe en plein moulin du *Vert-Galant*. Elle supplie Toinette de la soustraire aux recherches de son futur époux, Bonardel, qu'elle ne veut pas épouser parce qu'elle aime le beau Fortuné.

La police doit être proche et Bonardel est furieux, car Jeanne s'est enfuie au moment même de la noce.

C'est ici où la situation se corse et où il est difficile de débrouiller l'écheveau prodigieusement enchevêtré de l'action du *Moulin du Vert-Galant*.

Madame de Pompadour a appris que ses lettres d'amour ont été remises par M. de Maillé à Toinette. Elle a mis en campagne, pour s'en emparer, le chef de sa police, Tiphaine. Toinette, de son côté, ne sait quel moyen prendre pour accomplir sa mission, lorsqu'une idée lui pousse. Elle se substituera simplement à Jeanne et pourra voir le roi, puisque Bonardel fait partie de la maison de Louis XV.

Cela ne fait pas l'affaire de Gambillard qui ne comprend qu'une seule chose, c'est que sa femme le trompe. Il la suit. Il pénètre, à l'aide d'une échelle de jardinier, dans les appartements royaux.

Revêtu d'un brillant habit, à la faveur d'une obscurité presque compléte, il se fait passer pour le roi, et Toinette, sa femme, abusée, lui remet les lettres de madame de Pompadour.

Il se découvre alors. Explications, rage, désespoir. Gambillard comprend de moins en moins, et Toinette garde son secret de plus en plus. Mais on annonce le roi. C'est le vrai cette fois. Rends les lettres, dit Toinette à son mari. Gambillard va le faire, malgré sa répugnance, lorsqu'il retrouve sur lui la pétition qu'il voulait faire parvenir à Louis XV au sujet du changement d'enseigne proposé pour son cabaret. Il donne ce placet au lieu des lettres, et il surveille, caché derrière une porte, l'entrevue du roi et de madame Gambillard. Ce roi est encore un roi apocryphe. Il n'est autre que Bonardel à qui Tiphaine a suggéré

l'idée de se faire passer pour Louis XV, afin de prendre à Toinette les lettres de la marquise de Pompadour.

Toinette donne en effet ce qu'elle croit être les lettres et ce qui n'est que la pétition de son mari.

Bonardel va perdre sa place, et la marquise est furieuse, — mais enfin tout s'explique, et tout ce monde de quiproquos finit par s'éclaircir à la satisfaction de tous. La marquise reconquiert ses lettres, Gambillard mettra les armes de France sur son enseigne et ne sera plus jaloux, Jeanne épousera Fortuné, et le chevalier de Maillé aura sa grâce.

Cette pièce est-elle absolument originale ? peut-on la bien juger sur ce rapide exposé ? Non ; mais MM. Grangé et Bernard ont été gais et souvent spirituels, ce qui n'est pas un mince mérite.

Leur pièce en vaut beaucoup d'autres, et j'avoue très sincèrement avoir suivi avec intérêt les péripéties comiques qui composent leurs trois actes, qui seraient absolument charmants s'ils étaient réduits à deux.

M. Serpette a écrit une musique gracieuse sur ce livret qui procède de l'opéra comique et du vaudeville.

Il a, sur ses rivaux compositeurs d'opérettes, l'avantage précieux de savoir la musique. Parfois il manque de cette originalité baroque et brutale commandée par les opéras bouffes. Aussi, le public n'a-t-il pas pour lui les enthousiasmes qu'il exprime, sans les marchander, en écoutant les *Bu qui s'avance* et autres rapsodies des maîtres du genre.

Le jeune compositeur ne doit pas s'en plaindre. Car s'il est un public passionné pour le rhythme vulgaire, il en est un autre non moins nombreux pour lequel les détails d'une orchestration soignée ont quelque valeur.

Il y a beaucoup de qualités dans la partition de M. Serpette. Je citerai, dans le premier acte, la scène d'entrée, « *Entrez en passant*, » accompagnée de dessins capricieux des hautbois, des clarinettes et des bassons, et les couplets qui s'y enchaînent « *C'est ici la renommée* » dont l'orchestration est infiniment piquante. Ces couplets, fort bien chantés par Fugère, ont une allure excellente.

Entre le premier et le second acte, M. Serpette a placé un petit menuet à la manière d'Haydn, qui est extrêmement intéressant.

Le second acte contient, entre autres choses charmantes, des couplets chantés par madame Théo, « *le Roi va venir*, » et un trio « *Point de bruit* » traités avec un égal bonheur.

J'aime aussi le mouvement du finale « *Mes amis, quelle histoire.* » C'est de la vraie musique de scène, qui va droit et vite son chemin.

Au troisième acte, un petit duo nocturne « *Comme moi, souviens-*

toi, » et un chœur bouffon « *Marchons au feu, sous les ordres d'un cordon-bleu*, » sont les deux morceaux qui m'ont le plus particulièrement frappé.

En un mot, la partition de M. Serpette n'est pas une de ces choses qui font époque, mais elle est une garantie de son talent et de son bon goût.

M. Daubray, digne successeur de Désiré, a des ahurissements, des explosions, des tendresses d'une gaieté des plus communicatives. Il donne à Gambillard une physionomie très plaisante.

Madame Théo est la coquetterie, la mignardise mêmes. Sa mine futée est sa principale qualité.

Il m'est pénible d'en dire ici ma façon de penser. Elle a l'air si malheureuse de forcer tout un public à l'entendre chanter, qu'elle mérite vraiment qu'on la traite avec des égards. Ce qui m'a le plus étonné, c'est qu'elle ait pu dire d'une façon presque artistique les couplets que je citais plus haut : « *le Roi va venir.* » Après en avoir cherché l'inexplicable raison, je me suis aperçu que madame Théo, dans ce passage, ne faisait qu'imiter madame Judic. C'est à cela, sans doute, que tient l'impression agréable que le public a ressentie.

Cette réserve faite, il m'est plus aisé de trouver inouï que la charmante femme dont je parle s'illusionne au point de se croire capable de tenir un rôle d'opérette.

Ce sont là des erreurs, il est vrai, que tous les grands esprits commettent.

Les autres interprètes du *Moulin du Vert-Galant* tiennent convenablement leurs rôles.

La mise en scène et les costumes sont beaucoup moins soignés que d'habitude. En résumé, la pièce aura, je pense, une belle carrière. Je la lui souhaite.

R. de Saint-Arroman.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS.

L'EXERCICE public des élèves du Conservatoire a eu lieu hier avec le programme suivant :

Les élèves instrumentistes, formant un orchestre très nombreux, ont fait entendre, sous la direction de M. Deldevez, la symphonie en *ré majeur*, la marche de *la Flûte enchantée*, de Mozart, et l'ouverture d'*Obéron*, de Weber.

Cet orchestre a accompagné aussi tous les solistes et les chœurs.

Deux lauréats de piano et violoncelle, du dernier concours, mademoiselle Debillemont et M. Hillemacher ont exécuté deux fragments de la première sonate de Rubinstein.

La partie vocale se composait de :

Les stances de *la Sapho* de Gounod, chantées par mademoiselle Lafont, deuxième prix de l'année dernière, et l'air du grand-prêtre de *la Flûte enchantée*, par M. Denoyé.

Un fort ténor, M. Sellier, a chanté avec les chœurs la scène de la révolte de *Fernand Cortez*.

M. Talazac a interprété l'air classique de *Joseph*, de Méhul, « Vainement Pharaon ».

Dans la deuxième partie, quatre fragments de l'*Armide*, de Glück, ont été chantés par les solistes Richard et mademoiselle Puisais, accompagnés par les chœurs.

Enfin pour terminer, orchestre et chœur ont entonné le superbe *Alleluia* du *Messie*, de Haendel.

— On étudie en ce moment, aux ministères des Beaux-Arts et du Commerce, deux combinaisons ayant pour but la création de différents théâtres dans l'enceinte de la future Exposition universelle de 1878.

— A l'occasion de l'inauguration de la statue de Rameau, l'illustre compositeur nommé à juste titre le père de la musique française, la ville de Dijon ouvre, pour le 13 août prochain, un grand concours international d'orphéons et de musiques, auquel sont conviées toutes les Sociétés françaises et étrangères.

— On vient de découvrir, dans les archives du théâtre de Raguse, l'original de la partition de *la Norma*, le chef-d'œuvre de Bellini, en quatre volumes de musique, écrits de la main de Bellini lui-même.

Ce manuscrit a été acheté 2,000 francs par le musée de la ville.

— Une nouvelle supplique va être adressée à la Chambre par les directeurs de théâtre, relativement au droit des pauvres. Cette demande, qui est signée par MM. Ritt et Larochelle, Plunkett, Victor Koning, Ch. Comte, Bertrand et Raymond Deslandes, sera très vivement soutenue et par les membres de la droite et par ceux de la gauche, qui sont tous d'accord pour réclamer l'annulation ou, tout au moins, une réforme importante de ce droit. MM. Tirard, Raoul Duval, d'Osmoy, Janvier de la Motte, H. Lefèvre, etc., etc., doivent prendre la parole en faveur de MM. les directeurs.

— Notre collaborateur Arthur Pougin corrige en ce moment les épreuves du premier volume du supplément de la *Biographie universelle des Musiciens*. Ce premier volume, qui contiendra environ deux mille notices, paraîtra à la librairie Firmin Didot dans le courant du mois de septembre prochain. Vers la même époque, la librairie Charpentier mettra en vente un nouvel ouvrage du même écrivain : *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière, ses Mémoires artistiques*. Enfin, M. Pougin s'occupe aussi de la publication prochaine d'un livre très intéressant et resté inédit depuis plus d'un siècle : nous voulons parler d'une *Histoire de l'Académie royale de musique*, par les frères Parfait, que notre collaborateur doit publier en l'accompagnant d'une préface et de notes nombreuses, d'après l'unique manuscrit connu de cet ouvrage, qui existe à la Bibliothèque nationale.

— Mardi dernier, 25 avril, le théâtre des Arts de Rouen a été réduit en cendres par un épouvantable incendie, qui n'a pas fait moins de vingt victimes. *Hamlet* était annoncé pour la représentation du soir. Le feu allumé dans les frises par un jet de gaz, a éclaté une demi-heure environ avant le lever du rideau. Les artistes, les choristes, les figurants (ceux-ci composés en grande partie des soldats de la garnison) s'habillaient dans leurs loges où la fumée et la flamme sont venues subitement les surprendre. Quelques-uns ont pu se jeter par les fenêtres, sur des matelas apportés en hâte par les habitants : d'autres ont péri asphyxiés et carbonisés. Le contralto, mademoiselle Barbot et le baryton Guillemot sont les seuls premiers sujets qui aient été

blessés. Le théâtre des Arts, actuellement dirigé par M. Lemoigne, a été inauguré en 1776, au mois de juin, par une représentation du *Cid*. De nombreuses souscriptions s'ouvrent pour venir en aide aide aux familles des morts. M. Halanzier a offert ses artistes à M. Lemoigne pour une représention de *la Favorite*, qui aura lieu dans le même but de charité au Cirque de Rouen.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Madame Gueymard quitte définitivement l'Opéra de Paris, pour suivre la carrière italienne.

On pousse avec la plus grande activité les répétitions du ballet de M. Delibes, *Sylvia*, qui sera donné pour la rentrée de mademoiselle Sangalli.

En même temps, on remonte *Robert le Diable* et *le Prophète*, dont les décors sont prêts.

Théâtre-Italien. — M. Escudier vient d'engager madame Patti pour la saison prochaine, à raison de 5,000 francs par soirée. Elle débutera dans *la Forza del Destino.*

Théâtre National Lyrique. — Voici la distribution complète de *Dimitri*, dont la première représentation est annoncé pour le 3 mai.

Dimitri	MM.	Duchesne
Lusace		Lassalle (de l'Opéra)
Job		Mayan
Le Prieur		Comte
Le Roi		Lepers
Un officier		Watson
Un tsigane		Regraffe
Marpha	Mesdames	Engalli
Marina		Zina Dalti
Wanda		Belgirard

Au troisième acte, grand ballet réglé par M. Justamant.

On prépare aussi *le Sourd*, d'Adolphe Adam. Cet ouvrage doit être joué en même temps que *le Magnifique,* l'opéra couronné au concours de 1869.

Opéra-Comique. — Les répétitions de *Philémon et Baucis*, de Gounod, se poursuivent avec activité.

L'opéra comique *les Amoureux de Catherine*, de M. J. Barbier, pour les paroles, et de M. Henri Maréchal, pour la musique, passera vers le 10 mai. Les répétitions sont très avancées.

Enfin, il est question de monter *la Clé d'or*, l'opéra de MM. Octave Feuillet et Eugène Gautier.

Variétés. — *La Boulangère a des écus*, l'opérette bouffe de MM. Meilhac, Halévy et Offenbach, a été reprise.

On a fait quelques changements à cette pièce. Le rôle principal est interprété par Thérésa.

Folies-Dramatiques. — Aux *Mirlitons* succédera une brillante reprise des *Canotiers de la Seine*, de notre collaborateur A. Dupeuty.

Concerts-Besselièvre. — La réouverture du concert des Champs-Elysées est annoncée pour le dimanche 30 avril.

Les mardi et vendredi, grande fête.

Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant ; ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 912 8